PREMIILE GALEI UNITER

Ediția a XII-a

5 aprilie 2004

SENATUL UNITER
a acordat, în ședința din 23 februarie, următoarele premii:

PREMIUL PENTRU ÎNTREAGA ACTIVITATE

– actor: OVIDIU IULIU MOLDOVAN
– actriță: TAMARA BUCIUCEANU BOTEZ
– scenografie: ROMULUS FENEȘ
– regie: DAVID ESRIG
– critică: ALEXANDRU FIRESCU și CONSTANTIN GHEORGHIU

PREMIUL SPECIAL PENTRU MUZICĂ DE TEATRU

Iosif Herțea

PREMIUL SPECIAL PENTRU TEATRUL DE COPII

Boris Petrof

PENTRU SPECIAL PENTRU TEATRUL DE PĂPUȘI

Cristian Pepino

PREMIUL SPECIAL PENTRU TEATRUL DE REVISTĂ

Horia Șerbănescu

PREMIUL SPECIAL PENTRU CIRC

Costache Crețu

PREMIUL DE EXCELENȚĂ

Marcel Iureș, fondatorul Teatrului ACT – catalizator al mișcării teatrale independente

NOMINALIZĂRI

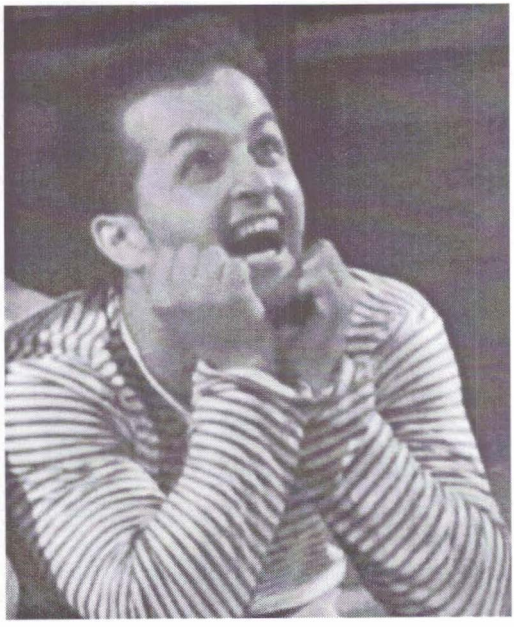
Juriul format din criticii Magdalena Boiangiu, Alice Georgescu și Mircea Morariu, desemnat pentru a face nominalizările pentru această ediție a **Galei Premiilor UNITER,** a decis următoarele:

PREMIUL PENTRU DEBUT

Gabriela Iacob pentru rolul Viola/ Cesario din spectacolul *A douăsprezecea noapte* de W. Shakespeare – Teatrul Național „Vasile Alecsandri", Iași

Răzvan Oprea pentru rolul Lisandru din spectacolul *Visul unei nopți de vară* de W. Shakespeare – Teatrul Național „I.L.Caragiale", București

Szalma Hajnalka pentru rolul Nina Zarecinaia din spectacolul *Pescărușul* de A.P.Cehov – Teatrul „Tomcsa Sándor, Odorheiu Secuiesc



PREMIUL PENTRU CEA MAI BUNĂ SCENOGRAFIE

Dragoș Buhagiar pentru scenografia spectacolului *Oblomov*, scenariu de Mihaela Tonitza-Iordache după romanul omonim al lui I.A. Goncearov, Teatrul „L.S.Bulandra" București

Vittorio Holtier pentru scenografia spectacolului *Arden din Feversham* – Teatrul Odeon București

Labancz Klára pentru scenografia spectacolului *Între două femei (La fausse suivante)* de Marivaux – Teatrul Național din Târgu Mureș – Compania „Tompa Miklós"

PREMIUL PENTRU CRITICĂ TEATRALĂ

Cristina Modreanu
Doina Papp
Miruna Runcan

PREMIUL PENTRU CEA MAI BUNĂ ACTRIȚĂ ÎN ROL PRINCIPAL

Coca Bloos pentru rolurile: Domnișoara Rasch din spectacolul *Norocul îi ajută pe cei îndrăzneți* de Franz Xaver Kroetz la Teatrul Act București, Ofelia din spectacolul *Ich bin Ophelia* de Gertrud Fusfenegger la Clubul Prometheus – București

Elena Popa din spectacolul Dora din spectacolul *Nevrozele sexuale ale părinților noștri* de Lukas Bärfuss la Teatrul „Toma Caragiu" Ploiești

Antoaneta Zaharia pentru rolul Copila din spectacolul *De ce fierbe copilul în mămăligă* de Aglaja Veteranyi la Teatrul Odeon

PREMIUL PENTRU CEA MAI BUNĂ ACTRIȚĂ ÎN ROL SECUNDAR

Virginia Mirea pentru rolul Agafia Matveevna din spectacolul *Oblomov* la Teatrul „L.S. Bulandra"

Adriana Trandafir pentru rolul Mama din spectacolul *De ce fierbe copilul în mămăligă* de Aglaja Veteranyi la Teatrul Odeon

Clara Vodă pentru rolul Ninuccia din spectacolul *De Pretore* de Eduardo de Filippo la Teatrul L.S. Bulandra"

PREMIUL PENTRU CEL MAI BUN ACTOR ÎN ROL PRINCIPAL

Biró József pentru rolul Creon din spectacolul *Antigona* de Sofocle de la Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe

Bogdán Zsolt pentru rolul Faust tânăr din spectacolul *Tragica istorie a doctorului Faust* de Christopher Marlowe la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca

Marian Râlea pentru rolul Iov din spectacolul *Experimentul Iov*, scenariu de Mihai Măniuțiu după *Cartea lui Iov,* la Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu

PREMIUL PENTRU CEL MAI BUN ACTOR ÎN ROL SECUNDAR

Tudor Chirilă pentru rolul Malvolio din spectacolul *A douăsprezecea noapte* de William Shakespeare la Teatrul de Comedie

Sebastian Papaiani pentru rolul Zahar din spectacolul *Oblomov,* scenariu de Mihaela Tonitza-Iordache după romanul omonim al lui I.A. Goncearov, la Teatrul „L.S. Bulandra"

Victor Rebengiuc pentru rolul Jevakin din spectacolul *Căsătoria* de N.V. Gogol la Teatrul „L.S. Bulandra"

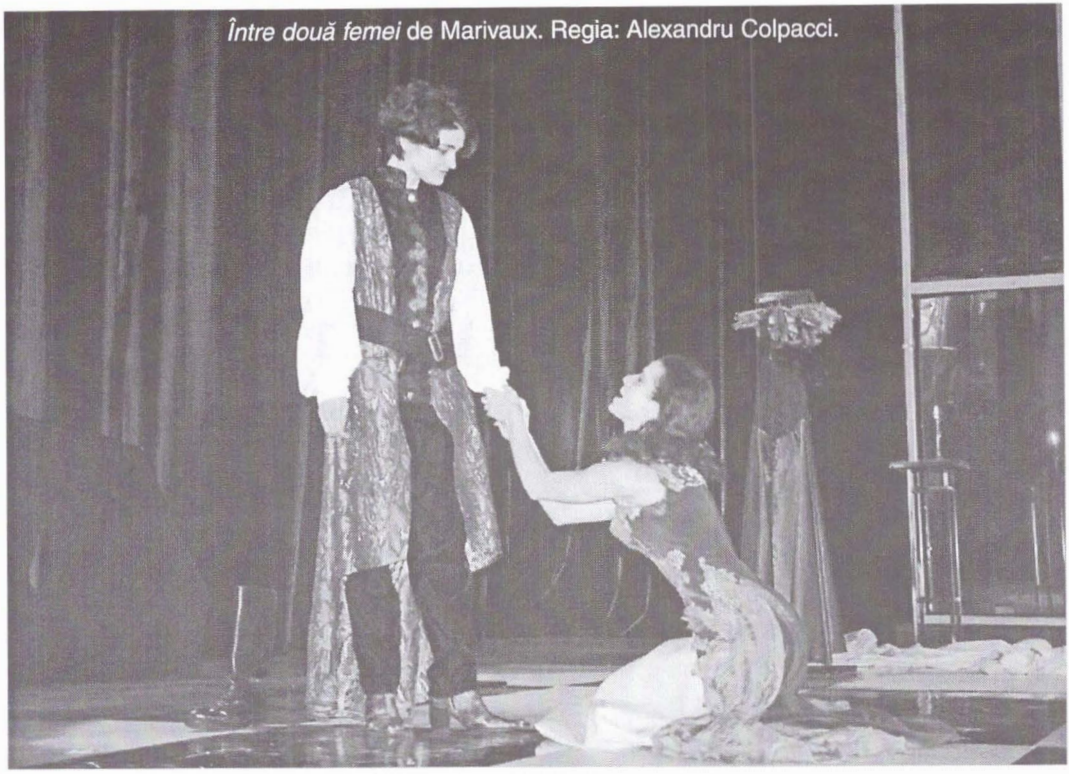
PREMIUL PENTRU CEA MAI BUNĂ REGIE

Bocsárdi László pentru spectacolul *Antigona* de Sofocle la Teatrul „Tamási Áron“ din Sfântu Gheorghe

Alexandru Colpacci pentru spectacolul *Între două femei (La fausse suivante)* de Marivaux la Teatrul Național din Târgu-Mureș, Compania „Tompa Miklós“

Mihai Măniuțiu pentru spectacolele *Experimentul Iov*, scenariu de Mihai Măniuțiu după *Cartea lui Iov,* la Teatrul „Radu Stanca“ din Sibiu și *Tragica istorie a doctorului Faust* de Christopher Marlowe la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca

Antigona de Sofocle. Regia: Bocsárdi László.



Între două femei de Marivaux. Regia: Alexandru Colpacci.

Tragica istorie a doctorului Faust de Marlowe, regia Mihai Măniuțiu.

PREMIUL PENTRU TEATRU RADIOFONIC

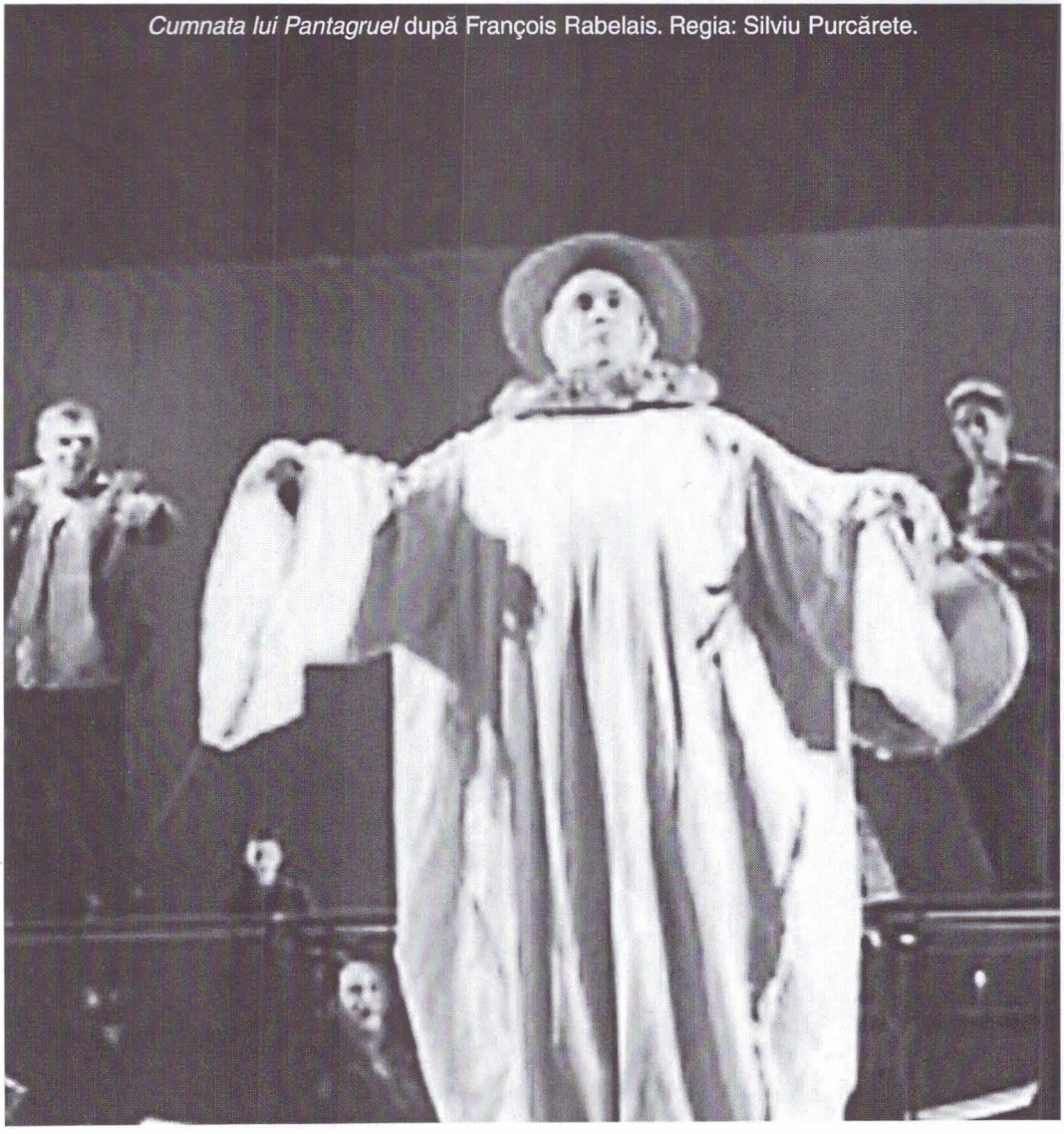
Se acordă spectacolului **Levantul** de Mircea Cărtărescu, regia artistică Gavriil Pinte

PREMIUL PENTRU CEL MAI BUN SPECTACOL

Cumnata lui Pantagruel (Omagiu lui Rabelais) după François Rabelais, coproducție a Companiei „Silviu Purcărete" din Lyon, a Teatrului Maghiar de Stat din Cluj-Napoca, a Teatrului „Radu Stanca" din Sibiu (regia: Silviu Purcărete)

Jacques sau supunerea de Eugen Ionescu la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca (regia: Tompa Gábor)

Oblomov, scenariu de Mihaela Tonitza-Iordache după romanul omonim al lui I.A. Goncearov, la Teatrul „L.S. Bulandra" (regia: Alexandru Tocilescu)



Cumnata lui Pantagruel după François Rabelais. Regia: Silviu Purcărete.

Scene din *Cumnata lui Pantagruel* după François Rabelais. Regia: Silviu Purcărete.

Foto: Florin Biolan

Jacques sau supunerea de Eugen Ionescu. Regia: Tompa Gábor.

Jacques sau supunerea de Eugen Ionescu. Regia: Tompa Gábor.

Foto: Florin Biolan

Foto: Florin Biolan

Jacques sau supunerea de Eugen Ionescu. Regia: Tompa Gábor.

Foto: Florin Biolan

Oblomov, scenariu de Mihaela Tonitza-Iordache după Goncearov. Regia: Alexandru Tocilescu.

Oblomov, scenariu de Mihaela Tonitza-Iordache după Goncearov. Regia: Alexandru Tocilescu.

Foto: Florin Biolan

Oblomov, scenariu de Mihaela Tonitza-Iordache după Goncearov. Regia: Alexandru Tocilescu.

Foto: Florin Biolan

PREMIILE Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru (AICT) – Secția Română

Biroul AICT – Secția Română acordă :

Premiul Criticii : Grupului **dramAcum** de la Universitatea Națională de Artă teatrală și Cinematografică „I.L.Caragiale", format din tinerii regizori: **Andreea Vălean, Gianina Cărbunariu, Radu Apostol, Alexandru Berceanu**, coordonați de lect.univ. **Nicolae Mandea**, pentru realizările din cadrul proiectului de promovare a noii dramaturgii românești și străine.

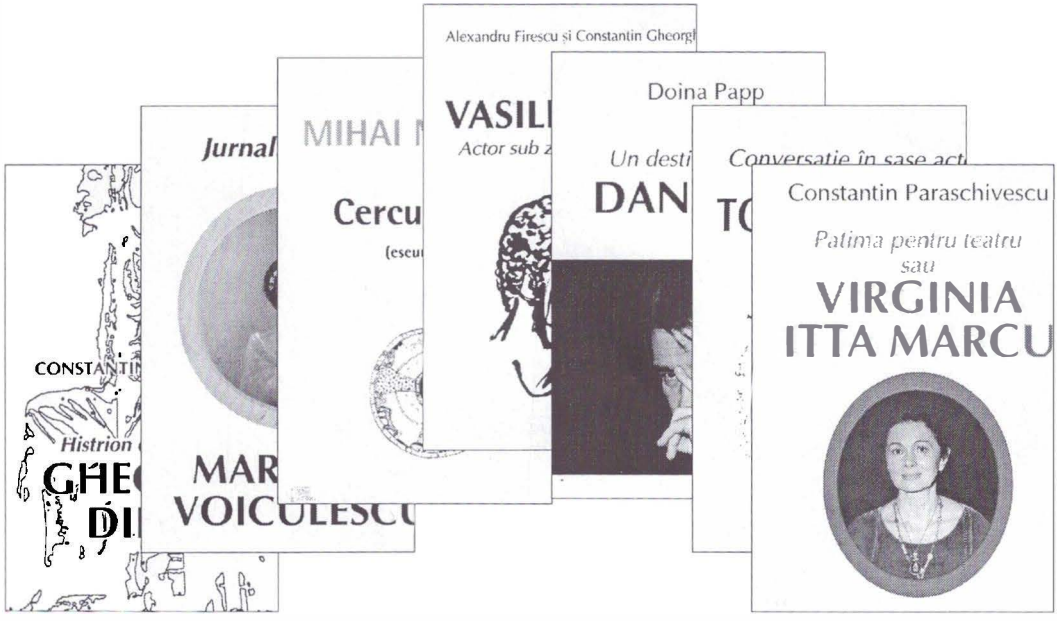
DIPLOME DE EXCELENȚĂ:

Florica Ichim, pentru crearea seriei „Galeria Teatrului Românesc", supliment al revistei *Teatrul Azi,* și pentru volumele publicate în această colecție ;

Ionuț Niculescu, pentru cercetare în domeniul istoriei teatrului românesc, concretizată în cărți și în reconfigurarea modernă a Muzeului Teatrului Național „I.L.Caragiale" din București.

Juriul a fost alcătuit din Biroul AICT – Secția Română:

Ludmila Patlanjoglu (președinte)
Alice Georgescu (vicepreședinte)
Natalia Stancu (secretar)
Ion Parhon, Ștefan Oprea, Ion Cazaban (membri)



RESTITUIRI

HORTENSIA PAPADAT - BENGESCU

Ion CAZABAN

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU – modele și exigențe teatrale

Printre evenimentele notabile în scurtul, dar ambițiosul directorat Victor Eftimiu la Teatrul Național din Capitală (1920–1921), se numără și debutul Hortensiei Papadat-Bengescu în dramaturgie, urmându-l îndeaproape pe cel editorial (volumul *Ape adânci,* 1919). „Comedia socială" *Bătrânul* este prezentată în premieră, rolurile fiind jucate de Nicolae Soreanu, R. Bulfinsky, Agepsina Macry, Ion Manu, Eugenia Ciucurescu, Marioara Zimniceanu, Ion Sârbul și de alții care vor deveni curând nume bine cunoscute, ca Al. Critico, Sonia Cluceru, Ion Tâlvan, Ion Șahighian. Într-o distribuție de elită, a fost un debut controversat, despre care și-a spus cuvântul întreaga critică teatrală bucureșteană, competențele cele mai diferite și incompetențele cele mai amuzante. A fost, totodată, un prilej de a discuta ce este teatrul, întrebarea fiind: este *Bătrânul* o piesă de teatru? Eugen Lovinescu, principalul susținător, vedea în ea calitatea unei opere aparte, care trebuie apreciată în ceea ce este, fără a o raporta la reguli și rețete îndeobște folosite,. Criticul observa faptul că *Bătrânul* „frânge incantațiunea inspirației subiective" și, dacă nu alege „o soluție dramatică [...], este totuși soluția vieții însăși care se rupe, se înnoadă și se reia indefinit" *(Sburătorul*, nr.51, 1 mai 1920). Spre deosebire de alții, Camil Petrescu va prețui vocația dramatică a scriitoarei; în plus, Mihail Sebastian va vorbi despre „tehnica teatrală" din construcția romanelor ei. De altfel, chiar Hortensia Papadat-Bengescu își va mărturisi preferința: „teatrul e genul care mă desfată mai mult [...] Identificarea, truda are aici – prin exteriorizarea dialogului – o compensație, o rezolvare prin împărtășire, prin viață concretă". Fără îndoială, îi place teatrul, cum o dovedesc și celelalte piese pe care le-a scris *(A căzut o stea, Medievală).* O atrag scena, actorii, satisfacțiile artistice datorate lor. Felix Aderca îi va reține imaginea de spectatoare, sosind precipitat, impetuos la Teatrul Național...

Sub pseudonim (Loys), Hortensia Papadat-Bengescu debutase publicistic într-o gazetă de limbă franceză, cu un articol întristat, la decesul prea timpuriu al marelui actor Petre Liciu: *„Știrea ne-a consternat și ne-a strâns inima într-un sincer regret, ca și cum moartea aceasta ar fi fost a unei ființe apropiate, a unui prieten de familie.[...] A murit un actor; opera sa era perisabilă mai mult ca oricare, pentru că nu era decât gest, cuvânt, râs ori lacrimă, iar gestul, cuvântul, râsul au amuțit pentru totdeauna. Dar generația sa îl plânge și-l păstrează în amintire". (La Politique,* nr. 116,10/23 avril 1912)

In memoria Hortensiei Papadat-Bengescu vor rămâne definitiv creațiile interpreților văzuți în tinerețe. Gustul ei teatral se formează privind spectacolele unor actori proteici, ca Petre Liciu, realizatori de „compoziții" amănunțite și atent articulate, preocupați atunci să desăvârșească momente definitorii de „tranziție" de la o stare la alta ori să prindă și să comunice sălii „nuanțele" rolului. Deși, în acel timp, necesitatea schimbării se accentua în mișcarea noastră scenică, rostul regizorului implicând noi răspunderi și direcții de afirmare, Hortensia Papadat-Bengescu prin articolele sale despre teatru (uimitor de puține pentru o pasiune declarată în mult mai dese ocazii!) va susține consecvent prima importanță a textului dramatic și a interpretării actoricești. Dintre dramaturgii

PROGRAMUL · TEATRULUI · NATIONAL

[illegible]

Stagiunea [illegible]

celebri în epocă, se arată de la început admiratoarea lui Henri Bataille, atrasă de „farmecul capital al personajelor sale", sensibilă fiind la „grația lor fragilă, noblețea lor incontestabilă, simplitatea lor [care] ne cuceresc fără nici un artificiu. El ni le prezintă și noi le iubim, *cu* defectele lor, *în ciuda* defectelor lor, *pentru* defectele lor". Este captivată de eroinele lui Bataille, de sentimentul transmis irezistibil, „de o atât de subtilă și parfumată esență, purtând în sine otravă". Articolul fusese provocat de montarea pieselor *L'Enfant de l'Amour* și *Marche nuptiale*, personajele feminine interesând-o în special (mai târziu, unii critici vor afirma că a fost influențată de Bataille). În „prețioasa vitrină sentimentală" a autorului francez – pentru care „sufletele sunt bibelouri colecționate cu dragostea unui artist pasionat" – va distinge complexitatea unor „ființe fără virtute", dar apte creștinește de suferință, potrivite parcă unei vieți mediocre, dar brusc „animate de suflul fatalității ce le domină și le conduce dincolo de voința lor și de împrejurări" *(La Politique,* nr. 298, 25 nov./8 dec. 1912).

Ca și Eugen Lovinescu, adesea mentor și o dată colaborator la redactarea piesei *Lulu*, Hortensia Papadat-Bengescu este contra melodramei. După un spectacol văzut în străinătate, cu *Pocăința lui Ferdy Pistora* de František Langer, regretă calea comodă de succes aleasă: „un substrat psihologic excelent. Iar ca exteriorizare a lui, nici un conflict omenesc oferit acestui substrat, ci o fabulă ingenioasă, împreunare din care, la scenă, triumfă asupra spectatorului o impresie: – Așadar, e Melodrama, vechea, onesta, lirica melodramă, cu toate loviturile ei" *(Vremea,* nr.151,4 decembrie 1930).

Cea care declara despre propriile piese: *„Sunt, aici, probleme foarte serioase"* și scria o „comedie socială", nu agreează și nu aplaudă textele umoristice facile, chiar dacă pe moment o distrează, iar interpreții sunt admirabili: „«*Le Petit Café*» e o comedie mică – foarte mică – de Tristan Bernard, care e un bun umorist. A-i căuta vreo valoare literară e a exagera datoria critică și a depăși, cred, însăși intenția autorului. Provocarea râsului e singurul scop. A râsului ușor, neobositor, ininteligent, fiindcă nu cere nimic de la inteligența spectatorului și nu i se dă nimic". Cu toată „absurditatea" situațiilor în care apare pe scenă, îl comentează elogios pe Ion Iancovescu: *„Fantezia vioaie și discretă a acestui artist [...] Mobilitatea, velocitatea, scânteia improvizării, niciodată vulgarizate, simpatice și comunicative, fără efecte tari, ci o mlădiere ingenioasă de la licența umoristică – care se oprește la marginea bufoneriei – și până la un lirism care pune o lacrimă abia ironică."* Alături de succesul lui Iancovescu, așază reușita lui Al. Mihalescu, obținută *„din linii puține și de un comic extras dintr-un studiu adâncit al ridicolului. Schița d-lui Mihalescu trece de la caricatură la arta portretistică și e în cariera lui o bucată de maestru". (Sburătorul,* nr. 43, 5 martie 1921)

Articolele sale se ocupă, deci, mai ales de talentul și realizările unor actori de prestigiu de la Petre Liciu la Tony Bulandra. Revin câteva concepte orientative: simplitatea și capacitatea de comunicare, interiorizare, exteriorizare, în raport cu *„substratul"* rolului. Nicolae Soreanu este sărbătorit pentru treizeci de ani de activitate scenică, îl va evoca interpretând rolul titular din *Bătrânul*: *„marile calități de «omenesc», de exteriorizare a omenescului, au fost dublate de toată interiorizarea, de tot* substratul *personajului. Nu-l uit, prăfuit parcă de disprețul dușmănos al familiei și abstracția lui în cugetare, în știință, ridicol față de oamenii de toate zilele, înălțat prin prestigiul spiritului și sufletului până la accente de patriarh, nu prin mijloace de «efecte», ci prin noblețe și simplitate". (Adevărul,* nr.16.230, 19 decembrie 1936)

Regizorul este dator atât textului piesei, cât și actorilor interpreți. Arta regizorală este exemplificată prin modul cum lucrează, la Național, Paul Gusty,

„maestru vrăjitor al regiei românești", care o ajutase la debutul ei dramaturgic. Atunci a înțeles care este misiunea principală a unui regizor: *„A cântări dintr-o ochire omul și fapta omenească pentru a-și pune experiența în serviciul creației artistice, a înregistra și orândui observațiile, a extrage din ele riposta și justă și promptă, fulgerul cuvântului și gestul care schițează un personaj și statornicește o stare de suflet, a indica apoi cu răbdare actorului liniile mari și amănuntul cel tot atât de important, iată ce-i valorează iubirea și respectul personalului artistic care-l urmărește. Dar și dragostea și respectul autorului dramatic, deoarece înainte de a porni la lucru a studiat piesa îndelung, a dovedit și ce posedă și ce-i lipsește, la care va trebui să suplinească sau să pună în evidență, a adnotat textul, a văzut tot ce s-ar putea dobândi cu el, apoi a început a rotunji, a încălzi, a topi rolul în contact cu interpretul, pentru ca mai pe urmă să rotunjească, să topească, să definitiveze forma artistică a lucrării dramatice" (Adevărul,* nr. 16, 265, 4 februarie 1937).

Acest model de regie teatrală, cunoscut efectiv, care i-au clarificat și fixat exigențele, nu l-a regăsit, din motive explicabile, la germanul expresionist Karl Heinz Martin, sosit la noi într-o perioadă dornică de reformă. Ceea ce constată în spectacolele montate de el la Compania Bulandra îi contrazice gustul, opiniile estetice, n-o convinge deloc. Reacționează – imediat, deschis, indiferentă la vederile și argumentele altora, oricare erau – în articolul polemic pe care-l reproducem.

Hortensia PAPADAT-BENGESCU

Karlheinz Martin

Regizorul german Karlheinz Martin a supus curiozității noastre *noutatea* formulei sale de regizorat. Privită ca o realitate sau ca un progres al artei scenice, formula lui trebuie *contestată.* Sub rezerva anumitor condiții generale, oricine are însă dreptul încercărilor temerare. Și regizorul german le împlinește.

Alături de linia mare a *evoluției,* încercările lăturalnice își au sensul și influența; prin evadarea lor de la norme, rectifică uneori traseul obișnuit spre o curbă nouă. Meritul lui Martin e în gestul încercării, nu în formula pe care o propagă.

Ideea de a deplasa planurile geometriei în spațiu, e îngăduită; rezultatele sunt însă contestabile. A așeza într-un decor strâmb ...strâmbe ale unei drame moderne sub pretext de armonizare și sugestie, e un simplu paradox. Legea contrastelor, care e și legea adevărului, nu se poate suprima. Săvârșirea unei crime în echilibrul stabil al liniilor drepte ce alcătuiesc fondul decorului uman, produce un efect și dă o sugestie mai puternică decât înclinarea planurilor conformă aberației conștiințelor. Aceste planuri egal aplecate.... Înclină și vederea spectatorului și constituiesc astfel un nou plan cu axă comună, înclinat în întregimea lui. Un plan „conform" al imoralității care pervertește opinia și nesocotește intenția contra stilului moral.

Sub pretext că totul se petrece în orbita mobilă a mișcării planetare, s-ar putea imprima teatrului martinian, în același timp cu oblicitatea, o mișcare rotativă pentru ca expresionismul să fie deplin.

Nu asta e însă concepția expresionismului. Îl înțeleg ca pe o artă care caută să realizeze în aspectele exterioare și pe cele interioare și pe amândouă să le proiecteze în raport cu timpul și spațiul, reconstituind omul complect în natura mobilă, fără a nesocoti armoniile și echilibrele. O artă în care ochiul artistului, ca și al privitorului, a dobândit o capacitate... de a contempla și reda adevărul în raporturi și relativități – deci complect – pe când până ieri arta nu prindea decât momente fixe.

Monștrii lui Shakespeare au răzbit vremurile și au rămas strâmbi pentru eternitate, chiar fără ajutorul actorilor. Actorii, de partea lor, sub armonia variată și evolutivă a gestului, expresiei, dicțiunei, au exteriorizat toate diformitățile sufletului până la maximum de obsesie realistică. Strindberg a știut să-și proiecteze pe ecran, prin darul literar, perversitatea paiațelor omenești. Ibsen a desăvârșit vițiul caracterelor. Au nevoie să fie secondați, nu demonstrați. Interpretarea îi micșorează, dacă nu chiar denaturează.

Prin arbitrar asupra textului, prin autocrație asupra jocului, arta d-lui Martin suprimă două categorii: autorul și actorul, care singure dau teatrului existență; în loc să colaboreze cu ele, le suprimă sau le deprimă – în orice caz le oprimă.

Rămâne deci un *guignol* superior, la nivelul civilizației actuale, căruia i se poate admira, cumpătat sau necumpătat, ingeniozitatea, cum se poate admira iscusința aceluia care mișcă păpușile și care singur există: animatorul.

Atât timp însă cât vrea să numească actor o fantoșă în serviciul exclusiv al intențiilor sale; atât timp cât textul e pentru el o versiune de adaptare; cât timp vrea să consfințească nume și să statornicească reguli, formula d-lui Martin e o fraudă artistică.

Opera e a sa – a animatorului; să-și păstreze și onorurile, și răspunderile.

(semnat Glaucos, *Sburătorul literar,* nr.33, 29 aprilie 1922)

SĂRBĂTORI, SĂRBĂTORIRI

21 MARTIE

ZIUA MONDIALĂ A TEATRULUI DE ANIMAȚIE

MESAJ

De-a lungul îndelungatei mele activități, am ținut cont, întotdeauna, de publicul meu: copiii. Deseori i-am auzit pe adulți vorbind despre acest subiect, care pentru mine este un lucru important și pe care nu mi-l pot șterge din memorie.

Când joci pentru copii, este ca și cum ai avea o putere enormă în mâinile tale. Pentru a o folosi corect, trebuie sa ai în vedere cât de fragil este un copil. Asta nu înseamnă că îl poți lua cu tine într-o călătorie numai printre subiecte delicate si frumoase. El are dreptul să trăiască diferite emoții în timpul unui spectacol: râs, plâns, întristare, bucurie, teamă, furie. Toate la un loc într-un singur spectacol!

Apoi urmează cel mai important lucru: încrederea și siguranța pe care tu, ca artist, trebuie să i le construiești în timpul evenimentului. Acest proces începe încă din foaier, de cum intră în teatru. Întreaga atmosferă trebuie să fie prietenoasă și, din nou, plină de siguranță. După terminarea spectacolului, nu-l lăsa pe copil confuz și nesigur, dă-i, întotdeauna, o soluție fericită în final. N-ar suporta să fie lăsat în întuneric.

Studiază-ți publicul, nu din punct de vedere științific, ci din preaplinul sufletului. Încearcă să-i simți sensibilitatea, așteptările și atunci o minge magică va zbura între tine și copii. O minge care vă va aduce bucurie și vă va apropia.

Toate acestea lasă o urmă de neuitat în mintea copilului, ca și cum ar opri, pentru o clipă maturizarea, ajutându-l să fie mai puternic, să facă față lumii crude. Va mai înțelege că în viața noastră există încă multe lucruri bune pe care trebuie să le împărțim și care ne ajută să supraviețuim.

Dragă prietene, ai putea să crezi că vorbele mele sunt cam naive, dar aceasta este înțelepciunea pe care am căpătat-o de-a lungul întregii mele vieți.

Sirppa SIVORI-ASP

*

„Sunt un măscărici, un bufon, un păpușar. Am un suflet vizibil – păpușa", așa își descrie Sirppa Sivori-Asp viața și munca ei ca artist păpușar.

Cariera lui Sirppa Sivori-Asp în domeniul teatrului a început cu mai mult de 50 de ani în urmă. În 1940 a devenit studenta faimoasei Școli de Teatru din Pittsburg (SUA). După terminarea școlii, și-a început cariera profesională la Teatrul Municipal din Turku, Finlanda. Dragostea și afecțiunea pentru teatrul de păpuși au apărut după ce a văzut un spectacol la Teatrul de Marionete din Salzburg, în anii '50. A încercat să înființeze un teatru de păpuși profesionist în Finlanda, dar pe atunci nimeni nu înțelegea că arta animației este o problemă reală, serioasă, atât pentru copii cât și pentru adulți. A trebuit să aștepte până în 1971, când, împreună cu alți doi entuziaști, a pus bazele Teatrului de păpuși „Green Apple" din Helsinki. În septembrie 1996, când Teatrul „Green Apple" a celebrat cea de-a 25-a aniversare, fiind cel mai vechi teatru de păpuși din Finlanda, Sirppa Sivori-Asp a sărbătorit 50 de ani de meserie. A primit Medalia de Aur a Teatrului Finlandez pentru cariera ei unică în domeniul artei spectacolului dramatic, de operă și de păpuși. Guvernul i-a oferit Crucea Ordinului Trandafirul Alb.

Pe lângă cariera de artist păpușar, Sirppa a lucrat peste 40 de ani în televiziune ca regizor al multor spectacole de operă și de dramă; a predat la Academia de Teatru, în universități, a jucat o mulțime de roluri la televiziune, în teatre dramatice și de operă, atât în Finlanda cât și în străinătate, a făcut dramatizări, a scris piese, a lucrat pentru numeroase asociații de artă naționale și internaționale.

Sirppa Sivori-Asp a devenit membru UNIMA în 1972.

În 1992, la Congresul Internațional de la Ljubljana, a fost aleasă Președinte UNIMA, funcție pe care a deținut-o până în anul 2000.

27 MARTIE

ZIUA MONDIALĂ A TEATRULUI

MESAJ

Teatrul este părintele tuturor artelor. Nimeni nu poate contesta acest adevăr. Iată de ce îi dedic singura şi unica mea pasiune.

Sunt convinsă că scriitorul de teatru se distinge printr-un înalt simţ al nobleței umane. Mesajul său poate astfel să ajute oamenii să se ridice deasupra lor înşişi, să se elibereze de tot ceea ce îi copleşeşte şi îi hărţuieşte, pentru a le putea oferi posibilitatea de a dobândi o anumită demnitate.

Pentru ca acest scriitor să-şi poată duce la capăt misiunea influenţând oamenii, el trebuie să-şi stăpânească perfect meseria, ca şi modul expresiei sale artistice. În caz contrar, mesajul său se risipeşte fără vreo urmă, fără a-şi atinge scopul. În orice operă de artă, mesajul artistului a mers împreună cu un simţ al justiţiei umane, al maturităţii de expresie şi al autenticităţii. De aceea, ar fi greşit să credem că unul dintre aceşti factori ar putea s-o ia înaintea altuia.

Se spune că o piesă de teatru este o operă de artă bazată pe o structură solidă, fără nimic de prisos, şi pe un dialog stabil şi concis, fără bâlbâieli. Se mai spune că toate acestea nu se împacă cu specificul femeii, care nu poate face abstracţie de eul său, şi care, deci, nu e în stare să se exprime în deplină obiectivitate. Se spune! Da. La aceasta eu răspund: Femeia, care timp de nouă luni poartă în pântecele său o viaţă nouă, e la fel de capabilă să creeze o piesă de teatru solidă şi coerentă, bineînţeles cu condiţia de a fi ea însăşi autor dramatic.

Din fericire, teatrul modern s-a eliberat de aceste forme tradiţionale, în urma mai multor valuri de înnoire propuse de Pirandello, Bernard Shaw, Brecht şi atâţia alţii, care s-au distins graţie teatrului absurdului, teatrului negaţiei şi unui avangardism experimental. Aşadar, în zilele noastre se întâmplă foarte rar să vedem un mare dramaturg scriind o piesă de teatru într-o formulă antică tradiţională.

În prima mea piesă *(Femei fără mască),* am optat pentru „teatru în teatru", o formulă devenită obişnuită în piesele moderne. Piesa mea începea printr-un strigăt, printr-o întrebare, pentru că mă simţeam purtătoarea unor cuvinte ascunse în mine de zeci, poate chiar sute de ani.

Ar fi oare posibil ca durerile facerii, care mă înăbuşeau până în adâncul fiinţei, să-mi proiecteze cuvântul spre existenţă. Cuvântul meu... pasiunea mea... copilăria mea... copilul meu... Îi ascult vocea, atât de departe de plânsete şi de suspine. O voce copleşită, umilită, ale cărei ecouri se repetă, generaţie după generaţie. Istoria omenirii poartă o conştiinţă care duce o povară grea de refuzuri, de greutăţi şi de persecuţii.

Am refuzat să pun pe hârtie o singură frază care să nu fi izvorât din adâncul sufletului meu şi care să nu exprime adevărul despre femeie şi puterea ei de a dărui. Iată de ce am cerut sub jurământ condeiului meu să se oprească înainte de a scrie un singur cuvânt care ar exprima slăbiciunea sau frustrarea. I-am cerut sub jurământ să nu mă mai asculte dacă ar simţi că devin lașă în faţa adevărului. I-am cerut apoi să mă ajute să fac să existe un cât mai mare număr de femei a căror viaţă o împart, pentru a mă apropia de ele şi a le deveni purtătorul de cuvânt. Am putea astfel să ne dezvăluim complet unele în faţa altora, debarasându-ne de toată rugina acumulată de-a lungul anilor şi să lansăm strigătul nostru de refuz împotriva situaţiilor şi circumstanţelor, care au împiedicat fiinţa noastră umană să se dezvolte, să înflorească.

Sunt convinsă, aşadar, că teatrul este lumina care se revarsă asupra vieţii fiinţei umane, acea lumină care asigură legătura organică cu spectatorul şi această comunicare face să se nască între noi o anumită căldură, fie că ne aflăm în faţa presei scrise sau în faţa reprezentării ei scenice.

Fathia EL ASSAL
Dramaturg (Egipt)

PREZENTARE

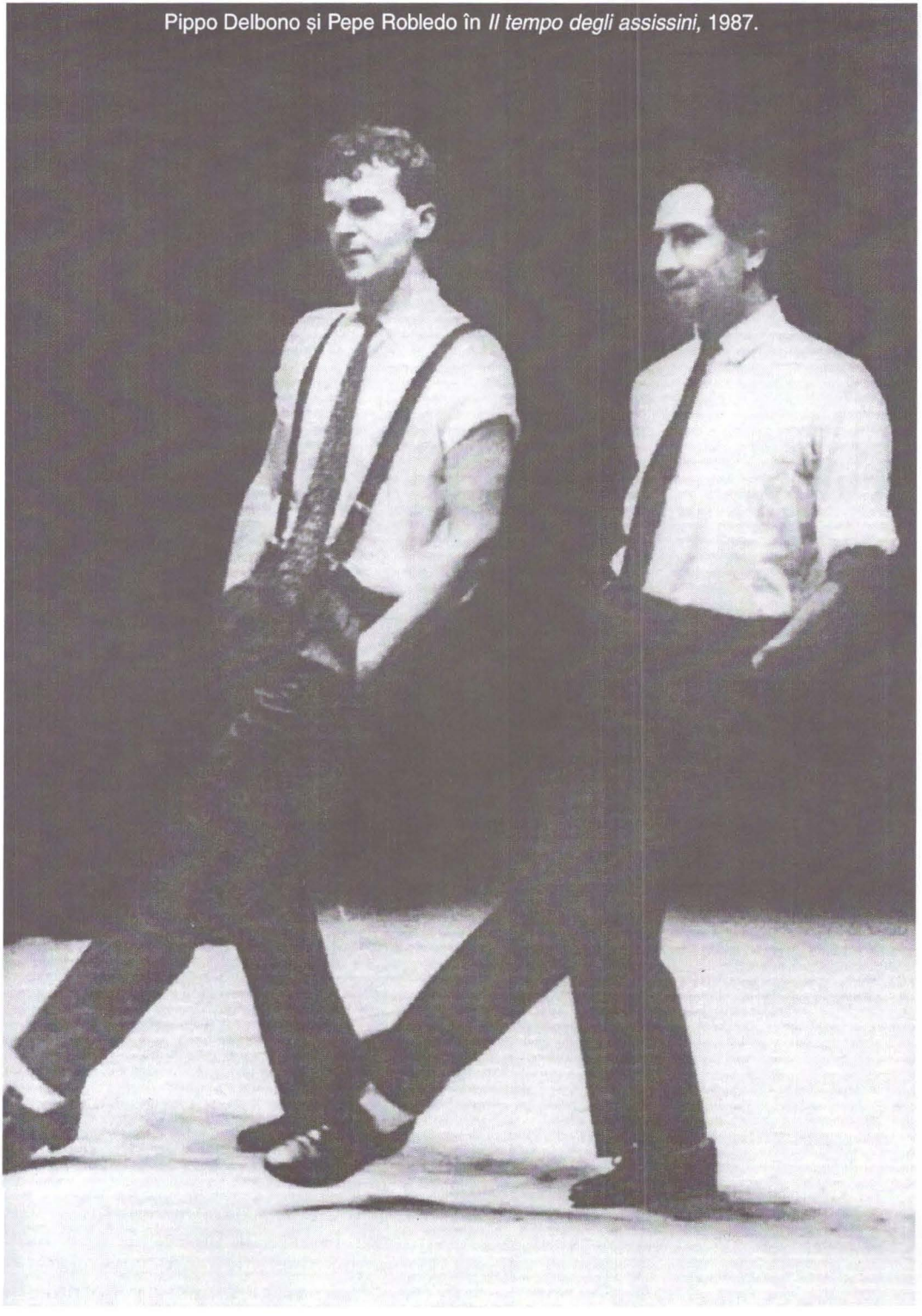
Andreea DUMITRU

Pippo Delbono, artistul rătăcitor

Pippo Delbono – Teatrul meu, volumul conceput şi realizat de Myriam Blœdé şi Claudia Palazzolo, apărut în februarie 2004, la Actes Sud, în seria „Le Temps du théâtre", îngrijită de George Banu şi Claire David, echivalează pentru cititorul român cu o revelaţie. „Cartea, care se citeşte ca un poem de François Villon" (George Banu), rezumă, sub o formă dialogală extrem de cursivă, parcursul fascinant al unui om de teatru italian despre care nu se ştie mai nimic la noi. Mai întîi, pentru că Pippo Delbono incarnează un model rar de artist liber-gânditor şi liber-rătăcitor, cu care teatrul românesc, cel puţin, nu s-a mai întâlnit de un veac şi ceva încoace. Întâlnirea cu actorul, regizorul, dramaturgul, maestrul-fondator de companie este cu atât mai necesară. În ciuda ordinii tematice, pe care capitolele încearcă să o instituie în universul lui Pippo Delbono, stăruie o senzaţie de vertij printre numeroasele referinţe culturale şi geografice, atât de eclectice: un spectacol precum *La rabbia* (1995) se inspiră din opera şi viaţa lui Pasolini, dar face trimiteri şi la Rimbaud, Genet, Chaplin; un altul, *Barboni* (1997), aminteşte de clovnii lui Fellini, dar şi de personajele lui Beckett, *Gente di plastica*, creaţie recentă, o evocă pe Sarah Kane.

„S-a dus vremea baladinilor şi a bufonilor. Oamenii de teatru sunt tot mai mult nişte burghezi", susţine Pippo Delbono. Dimpotrivă, după cum observă cele două autoare, în cuvântul introductiv, opera şi viaţa sa contrazic programatic osificarea, anchiloza, maniera, certitudinile, narcisismul patetic, dar şi angajamentul demagogic: „teatrul lui Pippo Delbono ne-ar putea trimite la originile *commediei dell'arte,* la acele timpuri în care, la marginea societăţii, comedianul trăia printre semenii săi – cerşetorii, estropiaţii, şarlatanii, bufonii şi nebunii." În fond, Compania Delbono, creată în 1986, împreună cu actorul argentinian Pepe Robledo, a atras atenţia şi prin structura ei neobişnuită: o mână de indivizi marginali, cu handicapuri severe sau doar hipersensibili, ce şi-au demonstrat în timp devoţiunea faţă de cauza teatrului itinerant, lipsit de resurse financiare, plin de riscuri, în schimb. Pe lângă Gustavo Giacosa (şi el un argentinian exilat), Lucia della Ferrera (o fostă farmacistă) ori Simone Goggiano, aici şi-au găsit cu adevărat locul persoane provenind din medii şi având parcursuri de viaţă complet diferite. *Barboni*, la care se lucrează într-un cartier napolitan rău famat, marchează şi întâlnirea, într-un spital psihiatric din Aversa, cu Bobò, retardat surdomut de aproape 60 de ani, delicat şi elegant, „în acelaşi timp fără apărare şi dezarmant", un „poet" al limbajului corporal, al gesturilor infinitezimale. O nouă aventură, teatrală şi umană, spre neprevăzut, începe din acest moment. Membrii companiei îi caută pe cloşarzi în mediile lor marginale, însă doar câţiva li se alătură definitiv: Armando Cozzuto, Nelson Lariccia, mai târziu şi Angelo Guerci, om al străzii din convingere politică. În schimb, în *Guerra* (1998), apare pentru prima dată Gianluca Ballarè, un copil mongolian de familie bună.

Merită să punctăm câteva repere esenţiale din biografia umană şi artistică a lui Pippo Delbono. S-a născut în 1959, la Varazze, în Liguria, într-o familie amatoare de teatru şi muzică (pe linie paternă), şi s-a lansat în teatru pe „scena" parohiei din oraşul natal, în rolul copilului Iisus. Adolescenţa îi este marcată de relaţia tumultuoasă cu Vittorio, personaj evocat în primul său spectacol important, *Il tempo degli assassini* (1987), cel care îl iniţiază în droguri, alcool şi sex. În miezul acestor experienţe duse la limită, distructive, teatrul devine, pentru Pippo, o necesară cale de evadare. Învăţământul teatral italian, foarte tradiţionalist, îl nemulţumeşte, însă, de aceea decide să urmeze un stagiu cu marele actor al lui Grotowski, Ryszard Cieslak, la Pontedera – etapă decisivă în proiectul devenirii sale ca actor. La Şcoala din Savona, are totuşi, parte şi de o întâlnire crucială: doi membri ai grupului de studii Farfa, condus de actriţa Iben Nagel Rassmussen, în cadrul lui Odin Teatret (fondat în 1964 de Eugenio Barba), sunt invitaţi să ţină un stagiu aici. Unul dintre aceştia, actorul argentinian exilat Pepe Robledo, devine maestrul său de-a lungul unui interminabil şi dificil studiu corporal. După moartea lui Vittorio, Pippo Delbono se consacră definitiv teatrului. Depune eforturi disperate pentru a se alătura grupului Farfa, se angajează în diferite slujbe pentru a-şi permite naveta Italia–Danemarca, timp de doi ani. Iben îi permite să asiste la „training", metoda de antrenament fizic elaborată la Odin, constând în „a-ţi atinge limitele rezistenţei, ale capacităţii fizice, pentru a le depăşi. A merge mai departe, tot mai departe, cu un tip de conştiinţă care nu are nimic de-a face cu emoţia. Nu este vorba de a explora toate gradele emoţiilor, ca la Cieslak, ci de a găsi conştiinţa gestului sau a posturii, într-un amestec de forţă şi fragilitate." Antrenamentul fizic, bazat pe principii dramatice împrumutate din tradiţia



Pippo Delbono și Pepe Robledo în *Il tempo degli assissini*, 1987.

Bobò și Gianluca Ballarè.

teatrului oriental și a circului, urmărea „dezvoltarea unei concentrări la nivelul corpului, menținerea unei tensiuni chiar și în imobilitate". Acest tip de experiență, care reclamă angajamentul total al actorului, studiul obstinat în vederea obținerii „unui gest la fel de just ca o notă de vioară" va însoți de acum încolo practica teatrală a lui Pippo Delbono. Grupul Farfa se destramă, dar împreună cu câțiva dintre foștii membri fondează compania „L'Ultima Thule", desființată după doar un spectacol. Pepe Robledo îi vorbește de Pina Bausch și, cucerit de „acea simplitate, acea libertate", pleacă în căutarea ei. Adevărata întâlnire cu rol formator în evoluția sa artistică are loc însă, mai târziu, când Pippo și Pepe prezintă *Il tempo degli assassini* la Wuppertal, cucerind-o într-atât pe artista de obicei foarte rezervată față de confrați, încât îi invită să se alăture pentru un timp companiei sale. Perioada aceasta este evocată într-un capitol despre semnificația dansului în spectacolele lui Pipo Delbono, din care face parte acest fragment: „La început, a fost un fel de poveste de dragoste între mine și Pina, dar apoi s-a închis, a devenit ca un zid.[...] Era foarte dificil: nu înțelegeam ce vroia, ce aștepta de la noi. Nu știam dacă vom participa sau nu la crearea lui *Ahnen*. Până într-o zi când mi-a spus să-mi urmez propriul drum. Dintr-o dată, era limpede că nu mai aveam ce face la Wuppertal. Dar Pina mi-a dat forță spunându-mi aceste cuvinte. Experiența cu ea a fost esențială pentru că privirea ei te obligă să rămâi cu picioarele pe pământ, instaurează o distanță între tine și munca ta, relativizează: am văzut dansatori făcând lucruri foarte grele fără să se oprească asupra lor, fără să le dea importanță. Mai ales această atitudine, acest raport cu munca, această distanță justă, am învățat-o fiind în preajma ei. Tot ea m-a învățat să am o altă relație cu corpul: în

Pepe Robledo, Lucia Della Ferrera și Simone Goggiano în *Esodo*, 20

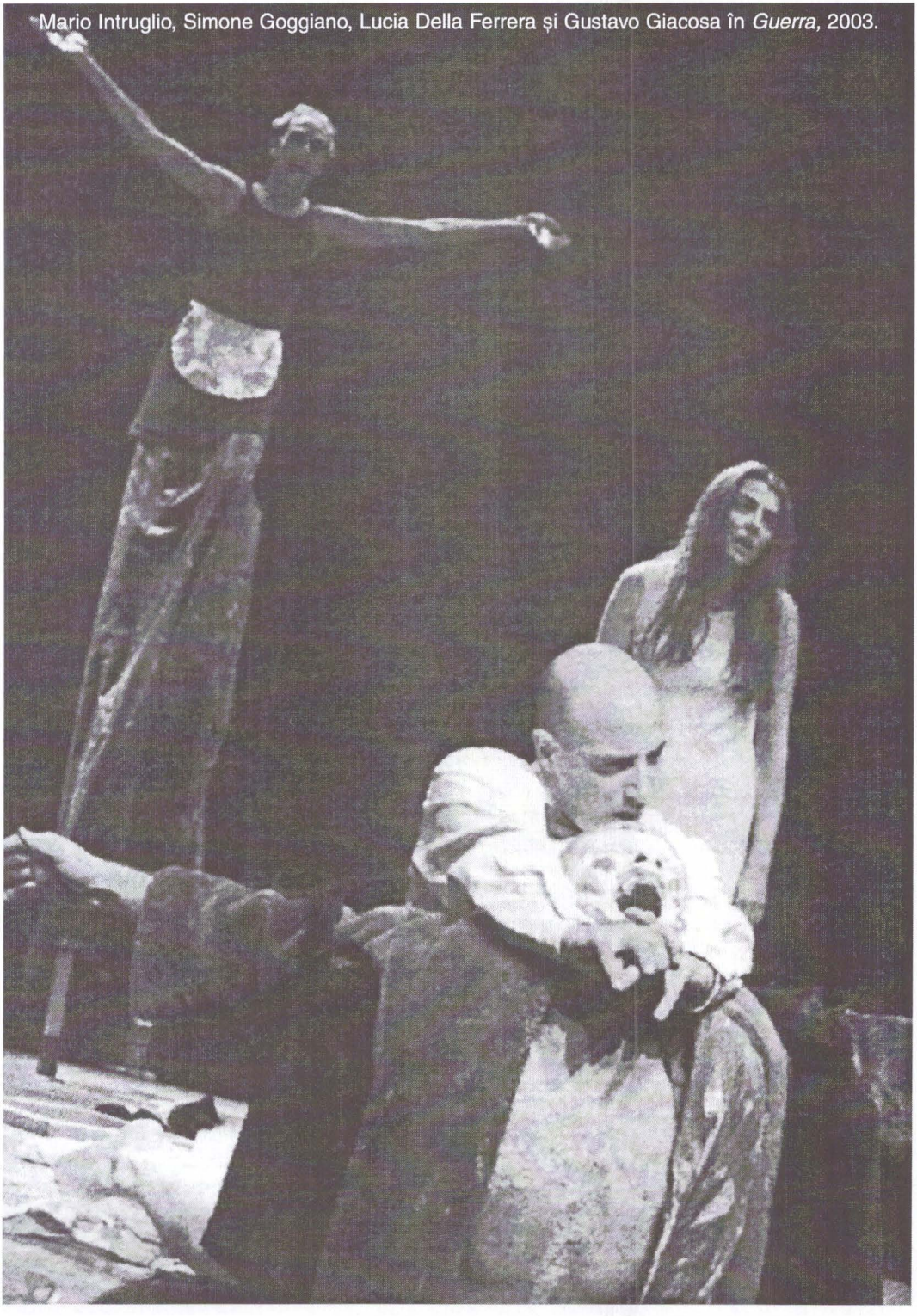
antrenamentul oriental, există un soi de rigiditate; ceea ce contează este energia, și toate gesturile sunt legate de căutarea energiei. După acest sejur, am început să lucrez cu mai multă lejeritate, o lejeritate pe care n-o aflam în teatrul oriental". Felul în care Pippo Delbono, artistul matur, consacrat, se raportează la maeștrii săi, punând în balanță influența celor două „luptătoare", Iben Nagel Rasmussen și Pina Bausch, merită, de asemenea citat: „amândouă m-au învățat umilința: dar două forme diferite. La Odin, ești ca un tehnician de scenă: mături sala, gătești, îți croiești costumul... și apoi trăiești cu ceilalți, în stradă, în contact cu oamenii, fără a accede la poziția socială de actor. La Pina, este cu totul altfel. Când îi vezi spectacolele, cu femei și bărbați magnifici, cu luxul costumelor, al decorurilor, umilința nu este evidentă. Iben s-ar putea cățăra pe acoperișul unei clădiri și ar începe să cânte cu o voce de o amploare, de o ținută incredibilă, dar văzând-o, o poți lua drept vagabondă. Pina este o regină, dar umilința există și la ea, într-o manieră mai subtilă, atât în privire, cât și în distanța pe care o ia față de munca ei..."

Dincolo de lecțiile maeștrilor (Pasolini, Kantor sunt citați în egală măsură), teatrul lui Pippo Delbono se hrănește din contactul nemijlocit cu oamenii, cu lumea. „*Training*-ul meu este călătoria", repetă artistul pentru care imobilitatea echivalează cu moartea. În 1989, își descoperă seropozitivitatea, dar încearcă „să învingă imposibilul" asemenea personajului shakespearian Henric al V-lea, recreat în spectacolul din 1993, intrat ulterior în repertoriul curent al Companiei. „E un spectacol în care îmi permit să plâng", spune Delbono, tocmai pentru că „distanța, ficțiunea este atât de evidentă încât adevărul poate fi atins într-un alt mod". De altfel, în toate creațiile sale,

prelucrează experienţe extrem de personale, ale sale sau ale membrilor trupei, pentru a trezi în public amintirea unor confruntări similare cu dragostea, moartea, boala, durerea: „adevărul trebuie să-şi facă loc prin intermediul metaforei, altfel eşuează în *reality show*".

Arta lui Pippo Delbono s-ar putea rezuma astfel: „un teatru esenţial, pe o scenă goală, un teatru care se bazează doar pe acţiunea actorilor – actori care nu joacă , ci sunt, pur şi simplu". „Pentru a lucra cu un actor trebuie să fii puţin îndrăgostit", afirmă Pippo Delbono: „este foarte important să existe puţin erotism, puţină senzualitate pe scenă". Modalitatea sa de lucru predilectă constă în a „compune secvenţe de imagini care pot funcţiona autonom. Fiecare este împlinită şi poartă un sens în sine". Fiecare element din construcţia spectacolului (vocea, textul, corpul, dansul) face obiectul unei faze autonome de lucru, iar în spectacol există în mod independent, la fel ca şi actorii care evoluează arareori în cuplu (de aceea nu există nici dialoguri, puţinele texte sau cuvinte fiind citite de Pippo însuşi). Se nasc, astfel, compoziţii, imagini poetice, care contează mai puţin în derularea logică a unei poveşti, existând de sine stătător, fără a impune un sens, o lectură anume, deschizând mereu alte piste de interpretare, în funcţie de publicul şi de spaţiul de reprezentare. Articularea secvenţelor face obiectul unei alte căutări pasionante. „Timpii morţi" dintre situaţii şi locuri diferite trebuie să aibă „propria lor viaţă, propria lor poezie, independentă de povestea generală", într-un mod cu adevărat cinematografic. Pippo Delbono obişnuieşte să compare structura spectacolelor sale cu nişte „partituri de jaz", în care stăpânirea perfectă a tehnicii nu eludează rolul improvizaţiei. Este vorba de a introduce, odată montajul terminat, nuanţe, microvariaţii în jocul actorilor, cu atât mai mult cu cât durata spectacolelor este impusă de numeroasele piese muzicale utilizate: „ceea ce contează în primul rând este să fii conştient şi să rămâi atent la armonia generală". Fiecare actor al Companiei improvizează în felul său, cei cu handicap, Gianluca Ballarè sau Bobò fiind nişte „fanatici ai preciziei". Fiecare spectacol pare să se nască, susţine Pippo Delbono, într-un moment de anarhie, de deliberată ignorare a regulilor, adesea fără un proiect bine definit, doar din nevoia de a vorbi despre experienţe-limită şi oameni speciali. Mai mult, fiecare spectacol este un model de *work in progress,* împlinindu-se doar la contactul cu publicul, acest „actor fundamental": „Nu vreau să fac spectacole pentru cinci persoane, refugiindu-mă în ideea mea, în povestea mea. Pentru mine este esenţial să găsesc o dimensiune populară. Ca Pasolini sau Fellini care au găsit un echilibru just între poezie şi capacitatea de a fi populari".

Cultul călătoriei este asociat, cel puţin la începuturile companiei, nu doar cu sentimentul unei libertăţi absolute, dar şi cu cel al fragilităţii şi insecurităţii financiare. Turneele în America Latină, Egipt, Rusia, Cuba înseamnă adesea popasuri lungi, neaşteptate, în colţuri uitate de lume şi de teatru, ca în vremea saltimbancilor. Trupa organizează sărbători cu cântece şi dansuri, iese în întâmpinarea publicului, se adaptează unor condiţii de reprezentaţie adeseori imposibile. Spectacolele sunt jucate ani la rând, figuraţia este asigurată de amatori, oameni de pe stradă, neprofesionişti (de pildă, deţinuţii interpretau două secvenţe din *La rabbia* atunci când spectacolul era prezentat în închisori). Compania nu ocoleşte spaţiile de criză, de durere atroce, ca Bagdad, Sarajevo, Israel, Palestina, pentru că locul determină strict dramaturgia, în poetica lui

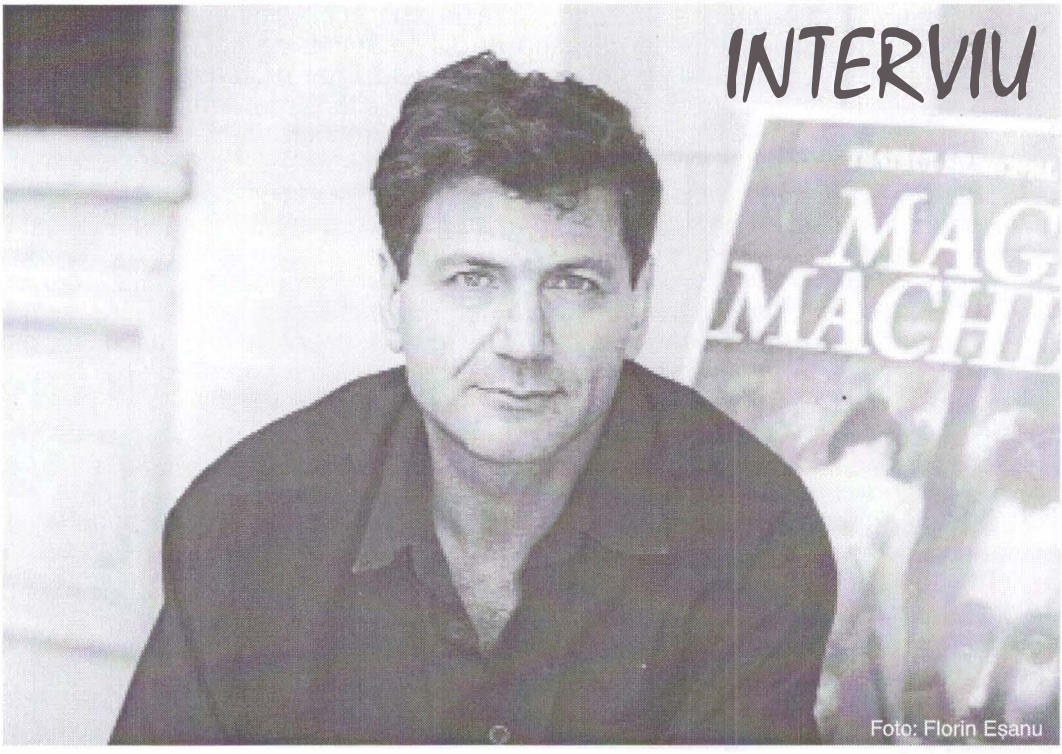


Mario Intruglio, Simone Goggiano, Lucia Della Ferrera și Gustavo Giacosa în *Guerra*, 2003.

Pippo Delbono. De pildă, *Itaca, voiajul lui Ulise* (1992) a fost proiectat pentru un spațiu gigantesc, șantierele navale de la Pietra Ligure. Aici a imaginat un parcurs amintind de stilul oarecum „folcloric" și festiv al grupului Farfa, spectacolul de stradă itinerant. *Her Bijit* (titlul reprezintă o formulă de salut kurdă), vorbind despre soarta exilaților, a refugiaților, a fost creat pentru Bienala de Artă Contemporană, în cadrul oferit de Arsenalul din Veneția. Păstra același caracter ritualic, de procesiune, cu o dramaturgie simplă inspirată de magia locului. Doar în *Esodo* (2000), Pippo Delbono folosește ca decor un dispozitiv masiv, fapt care face spectacolul reprezentabil doar în teatre *à l'italienne*. *Il Silenzio* (2001), deși conceput special pentru a fi jucat în ruinele acoperite de ciment ale orașului sicilian Gibellina, distrus de un seism în 1968 (astăzi loc de desfășurare al unui important festival), a fost însă adaptat cu succes și pentru Avignon ori Berlin. A nu depinde prea mult de un loc definit reprezintă un semn de vitalitate, un fel de tradiție în munca acestei Companii, obișnuită să joace pretutindeni, de la platforma unui camion, la țărmul mării. Raportul variabil dintre un actor și partenerul său, în funcție de spațiul de joc, este un aspect fundamental al *training*-ului.

În viață, ca și în teatru, Pippo Delbono este fascinat de contradicții. În *Barboni*, un personaj spune : „în război trebuie să dansezi". De aceea și jocul actorilor este unul de „opoziție, de contrapunct" (frazele grave sunt spuse râzând sau dansând). De pildă, cea mai recentă creație analizată în volum, *Gente di plastica*, surprinde o anumită schizofrenie resimțită în relațiile cu lumea de către artistul care, după ce a traversat universul nebuniei, al psihiatriei, al refugiaților se poate bucura, în sfârșit, de un statut sigur: „Eram hipersensibil față de complexitatea și nebunia vieții normale, față de această *tragedie a normalității*: îmi amintesc de perioade din viața mea când luptam pentru a trăi și, deodată, mă trezeam luptând pentru o mobilă!"

De la bun început, pentru Pippo Delbono și Pepe Robledo, activitatea de formare a actorului, adaptată fiecărui spectacol în parte, a constituit un proces continuu, vital. Adesea, membrilor Companiei li se alătură pentru o creație sau alta stagiari recrutați din diferitele locuri de reprezentare, unii dintre ei urmându-i, apoi, mai departe. În acest scop pedagogic, în 1993, municipalitatea din Loano le-a pus la dispoziție un spațiu abandonat, magnific, enorm, în apropierea mării, unde au creat centrul de formare *La danza nel teatro,* prin care au trecut numeroși actori italieni. După un timp, locul a fost închis și transformat în supermarket, asupra lor planând acuzația de promiscuittae, consum de droguri etc. Au continuat cu stagii de pregătire la Școala civică din Milano, una dintre cele mai importante din Italia. În cele din urmă, mai ales cu spectacolul *Gente di plastica*, compania itinerantă care nu obținuse niciodată până atunci finanțare directă de la Ministerul Culturii, în ciuda recunoașterii de care se bucura tot mai mult, se instalează la Modena, asociindu-se, din 2002, Teatrului subvenționat „Emilia-Romagna". Pippo Delbono admite, în finalul volumului care îi este dedicat: „Ne-am pierdut puțin independența, dar avem o autonomie totală în materie de creație. Directorul Teatrului are un respect absolut față de munca noastră, dar e adevărat că facem parte dintr-un sistem de relații complex". Deși pare afirmația unui artist aflat aproape de finalul călătoriei, a unui „saltimbanc" pe cale să devină „burghez", e greu de acceptat că Pippo Delbono se va opri aici.



Alexander HAUSVATER:

„Eu nu pot să separ arta de viaţă"

O prezenţă inedită în peisajul teatral românesc: Alexander Hausvater este dintre regizorii care montează la noi şi care nu au nici o legătură cu şcoala românească de teatru. Despre formaţia sa culturală, despre felul dezinhibat în care ne vede pe noi şi cultura română, despre felul cum se raportează la marile curente de gândire teatrală, despre el, în definitiv, despre toate acestea am stat de vorbă într-o sâmbătă dimineaţă, la el acasă, la o ceaşcă de cafea turcească, sub ochii curioşi ai măştilor africane.

Liviu Ornea: *Îţi propun, pentru început, să te defineşti din punct de vedere cultural: cum te-ai format, ce modele recunoşti, ce mentori ai avut, dacă ai avut, cum te raportezi la marile curente de idei din regia contemporană.*

Alexander Hausvater: Cum ştii, mi-am petrecut copilăria în România. Vedeam foarte mult teatru, mergeam de două ori pe săptămână: întotdeauna duminica şi într-o altă zi, mersul la teatru era un ritual în familia mea. Am şi jucat într-un spectacol la „Municipal", chiar cu d-na Bulandra. Tata mă obliga nu doar să văd, ci să gândesc asupra a ceea ce vedeam, ţinea să discutăm şi să îi explic ce am înţeles: aşa am învăţat că un spectacol trebuie descifrat, decodat şi în timpul

reprezentației, și după aceea, la rece. Cum în anii aceia limbajul dublu era la ordinea zilei, am înțeles repede că ceea ce se întâmplă pe scenă era un fals realism, era doar un pretext pentru o altă realitate, mai profundă, ascunsă în spatele sunetelor, a imaginilor, al cuvintelor. Pe de altă parte, tatăl meu a făcut multă închisoare, în familia mea comunismul era total respins, iar salvarea era, am înțeles când am crescut, în lumea ideilor: se mergea la teatru, la concerte, prietenii se adunau și se discuta despre cărți, despre teatru, despre muzică, era o viață intelectuală, creativă extrem de intensă, așa cum nu cred să mai fi întâlnit în viața mea de mai târziu. Se făceau petreceri, pregătirile durau și luam parte la ele. Totul avea și o conotație sexuală și poetică pe care o percepeam, difuz, dar o percepeam. Exista un soi de libertate. Asta nu-i nostalgie, sunt faptele. Dragostea pentru teatru era expresia cea mai fidelă a acestei existențe duble, ascunse, pe care o duceam. Asta a fost prima mea lecție de teatru: nu e vorba de re-creare a vieții, ci de crearea unei vieți noi, care nu a mai fost trăită, dar care ar fi putut fi trăită.

L.O.: *Vrei să spui că asta nu e o idee la care ai ajuns prin studiu, prin cultură, ci ți-ai format-o oarecum intuitiv?*

A.H.: Absolut. E o idee pe care subconștientul meu de copil a primit-o, a reținut-o și pe care, apoi, sigur, când am început să studiez, am putut s-o pun în cuvinte. Dar această lecție inconștientă e mai profundă decât orice lectură din Brecht, sau din Artaud, sau din oricine vrei, pentru că teatrul este, înainte de orice, o experiență de viață, nu una tehnică sau imitativă. Un om de teatru nu se poate forma pe lângă un meșter, de aceea în teatru nu există meșteri. Revin, deci: prima mea idee despre teatru, pe care am adâncit-o apoi, în Israel, a fost necesitatea căutării în spatele convențiilor lingvistice, vizuale, muzicale a unui alt adevăr al cărui cod trebuie recunoscut de public: acesta trebuie să știe că vede Molière, dar că e vorba despre altceva.

L.O.: *Experiențele teatrale din București au fost întrerupte o dată cu emigrarea în Israel. Ce a urmat?*

A.H.: În Israel am cunoscut două forme teatrale complet diferite. Exista Teatrul Național „Habima" unde se făcea un teatru foarte clasic ca formă, dar, de fapt, experimental. Îți explic imediat. Prin anii treizeci, Teatrul Evreiesc din Moscova s-a spart în două: o parte a continuat să joace numai în idiș și s-a transplantat în America, la New York, pe 2nd Avenue, ceilalți au format la un moment dat Teatrul „Habima", de limbă ebraică. Și au emigrat în Palestina anilor treizeci, devenind teatru național în 1948. Actorii de la „Habima" lucraseră cu cei mai mari experimentaliști ai vremii noastre, cu Vahtangov, cu Tairov, cu Meyerhold. Îi interesau marile teme evreiești, marile mituri, ca *Dybuk,* sau *Golem,* de aici clasicismul, dar regizorii aceia erau, în primul rând, experimentaliști: nu veneau cu idei preconcepute în laborator. Singurul dat era legenda, dar pe aceasta o tratau în fiecare moment ca și cum ar fi re-creat-o în fața ta, ca și cum ea nu ar fi existat înainte de întâlnirea cu publicul, și asta se făcea în maniera dinamică a lui Vahtangov sau Meyerhold, e vorba de găsirea dublului personajului etc. Am înțeles imediat anumite funcțiuni teatrale pe care le căutau: îi interesa socio-politica, revoluția bolșevică neterminată, gândirea lor teatrală era o revoltă creatoare. Când au intrat în secolul XX, rușii, pe care eu i-am înțeles numai prin lucrul la „Habima", nu aveau nici un fel de model teatral. Pe la mijlocul secolului al XIX-lea, teatrul era făcut, la ei, de nobili care aduceau piesete vesele, de bulevard de la Paris și-și puneau iobagii să joace: aceștia aveau darul vorbirii, al cântului, al mișcării, au fost primii lor actori. Nu exista o formă teatrală. Așa că, în anii douăzeci, cei care lucrau cu „Habima",

nu recreau vreo formă teatrală, ci chiar o creau, era şi o lecţie de viaţă. Asta a fost a doua mea lecţie de teatru: când faci teatru, creezi de la zero. Dar mişcarea aceasta de la „Habima" era paralelă cu o alta, complet diferită. E vorba de teatrul făcut în unităţile militare: fiecare avea o companie de teatru unde puştimea, soldaţii scriau, recitau şi jucau pentru soldaţi. Era o creaţie în preajma morţii, pentru că se şi murea în timpul spectacolului. Nu era o reflecţie asupra morţii, ci o creaţie în vecinătatea nemijlocită a morţii. Umorul şi scriitura în sine erau secundare, important era faptul că nişte oameni jucau pentru alţi oameni care mâine vor muri. Iar ceea ce a rămas în puştiul din mine din această experienţă, este ideea unui teatru ca experienţă necesară, ultimă, ca mijloc de supravieţuire, nu ca joc al aparenţelor. Actul teatral trebuie să fie o reflectare a acestei banalizări a morţii, a acceptării ei totale, a anulării noţiunii de eroism. Cum se naşte umorul, tragicul într-o asemenea situaţie? Tragic nu e că cineva moare, ci că altul rămâne fără dragostea celui mort. Absurdul unei asemenea vieţi, istoria ţării ăsteia mi s-au părut mult mai teatrale decât orice gândire teatrală de la greci încoace.

Ceea ce încerc eu să-ti spun este că, deşi eram, şi sunt încă, un cititor împătimit şi un mare iubitor de teatru, viaţa, istoria, societăţile în care am trăit m-au afectat mult mai mult decât anumiţi autori care, până la urmă, când s-au confruntat cu viaţa obiectivă, cu istoria şi cu moralitatea, au rămas repetenţi. În 1953, în timpul revoltei de la Berlin, Brecht le răspunde muncitorilor care vin să se adăpostească în clădirea teatrului Berliner Ensemble, „Suntem ocupaţi, repetăm *Antigona*". Sau Stanislavski, care nu intervine la Stalin pentru un actor al lui ca să nu pună în pericol teatrul. Eu nu pot să separ arta de viaţă.

L.O.: *Hai să nu intrăm pe teren minat. Ce a urmat după Israel?*

A.H.: Irlanda. Am făcut un master despre John Millington Synge, un autor irlandez de pe la începutul secolului XX. Ideea lui a fost că literatura irlandeză poate fi revitalizată numai prin revitalizarea dialectului, a limbii reale a Irlandei, celtica. Aşa că a mers prin ţară, prin insule, ca să asculte limba vorbită. Şi a creat în piesele lui o limbă nouă, anglo-irish, cu un alfabet diferit. Împreună cu Lady Gregory şi cu Joyce, el a creat în 1907 Teatrul Naţional Irlandez, The Abbey Theatre. Eu, mergând pe urmele lui la Trinity şi în insule, mi-am dat seama de puterea incredibilă a mitologiei, a culturii orale, am înţeles necesitatea improvizaţiei. În Irlanda, oamenii de la ţară povestesc, inventează, nu practică mitul, îl creează, şi nu ca să devină faimoşi, bogaţi, ci pentru că asta e singura formă de înţelegere şi comunicare pe care o cunosc. Dacă eu merg în sat şi spun că l-am văzut pe balaurul cutare, toţi acceptă cu naturaleţe. Înseamnă că o întreagă societate se desparte de realismul obiectiv strict şi conviețuieşte cu ficţiunea, cu ceea ce noi numim imaginaţie. Formulele religioase fac parte din cotidian, nu există linie de demarcaţie între aici şi acolo, între vis şi realitate, între posibil şi imposibil. Asta m-a făcut să înţeleg că acţiunea teatrală se află în orice om, nu neapărat în actorul profesionist. Aşa că, atunci când m-am dus în insule să fac *Năzdrăvanul Occidentului* de Synge, cu pescari, cu fermieri, cu ţărani analfabeţi, nu am încercat să-i determin să-şi asume o nouă realitate, „ia imaginaţi-vă cum jucaţi cutare scenă", nu, am încercat să-i plasez în realitatea pe care o cream eu, să-i fac să reacţioneze ca şi cum ar fi fost vorba de o nouă întâmplare din viaţa lor. Totul se petrece în cadrul experienţelor tale umane, nu devii altul, ci îţi îmbogăţeşti experienţa. Şi am constatat că ei deveneau mai clari, mai concişi, mai direcţi decât actorii profesionişti, pentru că nu aveau nici o îndoială că

ceea ce spuneau era real: dacă cineva îi întreba „Ce ai făcut marți la ora 18", ei spuneau „L-am omorât pe Sean pentru că ăsta a vrut să-mi ia fata și d-aia l-am omorât". Doi dintre ei chiar au fost arestați pentru că au povestit într-un bar cum l-au omorât pe Sean, era să li se facă proces. Am înțeles necesitatea ștergerii granițelor, a urcării pe un alt palier, a ducerii fiecărui gest oricât de banal la nivelul legendei, a convențiilor mitologice: atunci nu mai există banalitate, orice gest se umple de semnificație. Bem cafeaua asta de trei–patru ori pe zi, ani de-a rândul, dar pe scenă, dacă bei cafeaua, trebuie să fie ca prima oară, sau ca ultima oară, nu există rutină. Noi prindem numai acele simboluri care sunt la granița cu eternitatea, cu tragedia, care presupun schimbarea. Acesta e punctul cel mai important: orice gândire teatrală trebuie axată pe schimbare, pe revoltă, pe mișcare, pe transformare, chiar pe contrazicere. Trebuie să poți fi altfel, invers decât erai. Am predat în Nicaragua un curs în perioada sandinistă. Spectacolele din vremea aceea erau de propagandă, desigur, dar inoculau oamenilor și o gândire mitică, le spuneau că fiecare are locul său în istorie, că trebuie să acționeze. Și oamenii, care veneau într-o seară la teatru, puteau fi atacați în seara următoare, totul se schimba dramatic. Teatrul trebuie să îndemne omul ca, după spectacol, să participe la ceva măreț, dincolo de limitele sale.

L.O.: *Experiența aceasta e, oarecum, legată de cea israeliană, din armată?*

A.H.: Oarecum, dar practicată în altă limbă, în alt context. Ca să rezum: Da, i-am citit pe toți marii regizori, dar am fost influențat mai mult de situații, de țări, de culturi, de o anume gândire istorică, decât de reflecția despre teatru a unui anume autor. Cred că fiecare își creează propriul teatru și e întotdeauna o greșeală monumentală să pui numele unui creator pe o mișcare teatrală. E o greșeală monumentală să spui „ăsta e brechtian", când nici chiar teatrul lui Brecht nu e brechtian: o poveste cu o mamă căreia îi moare copilul în timpul războiului, sau una cu două mame care se luptă pentru un copil, toate sunt emoții, sunt universale, numai sărăcia limbajului nostru și nevoia de analogii le face „brechtiene".

L.O.: *Totuși, cine vede spectacolele tale, e tentat imediat să te raporteze la Artaud. E doar o întâmplare? Tu nu te recunoști defel într-o asemenea apropiere?*

A.H.: Pentru mine, a raporta un spectacol la cineva, la un mare gânditor, sau scriitor, înseamnă a nu vedea spectacolul. Nici în lumea ta nu ai două cifre la fel, chiar dacă se împart la fel la doi, sau la trei, e ceva care le deosebește și altceva care le unește. Ceea ce mă interesează este spațiul cultural, ca un aer pe care îl respirăm tot timpul și care transpare în procesul creației, nu te poți detașa de ceea ce ai citit, văzut, trăit. Eu am văzut milioane de spectacole: eram director de festival în Canada și vedeam sute de producții. De m-ai întreba dacă în piesa asta fac ceva de care îmi aduc aminte, aș spune nu. Când vreau să fac o piesă, când întâlnesc pe cineva, piesa, acel om devin parte a repertoriului meu interior. Dacă ceea ce-mi spui tu îmi provoacă o reacție și o folosesc într-un spectacol, când o pun în scenă nu-mi amintesc că vine de la tine. Ceea ce fac în mod conștient este să dau spectatorului meu senzația continuității: aș vrea ca el să vadă în spectacolul patru ceva ce a existat și în spectacolul trei. Asta aș vrea, lucrurile de bază să rămână neschimbate, să-ți dai seama, la sfârșitul unei vieți, că ai văzut piese diferite, dar care sunt capitole ale aceleiași cărți. Dar nu poți s-o faci conștient.

L.O.: *Înțeleg: abia ulterior, reflectând poți decela anumite impulsuri subconștiente. Și totuși, subconștientul tău nu te împinge niciodată să lucrezi ca Ariane Mnouchkine, de exemplu.*

A.H.: Ariane Mnouchkine are, în paralel cu arta ei, și o altă agendă. Și tocmai acea agendă e cea care o singularizează. Eu am văzut-o în anii șaptezeci și mi se pare de necrezut că ea persevereză în acest idealism, o admir foarte mult pentru asta. E o moralistă și o mare artistă.

Oricum, e greu pentru mine, cu viața mea de hoinar, să-mi dau seama care-mi sunt rădăcinile creației. Totuși, dacă mă tot împingi, aș arunca niște nume: Meyerhold, fără nici o discuție creatorul de teatru cel mai important; apoi oameni ca Artaud, Craig, Grotowski, Antoine care a creat un realism revoluționar... dar și orientalii, japonezii, Opera din Pekin, dansul indian, păpușile balineze etc.

L.O.: *Îmi spuneai, la începutul discuției, despre suferințele îndurate de familia ta sub comuniști, și totuși juri numai pe Meyerhold și cuvântul „revoluție" apare foarte des în discursul tău.*

A.H.: Eu nu m-am definit ca anticomunist. Sunt un om care gândește și mai sunt și plin de contradicții. Ți-am vorbit despre paradoxala libertate pe care o trăiam sub comunism: dacă nu ar fi existat acel regim, ai mei și prietenii lor, oamenii ca ei, nu ar fi creat. Atenție, nu era o minisocietate evreiască, așa era toată lumea. Iar apoi, ajung în Israel unde, în anii șaptezeci, toți sunt de stânga și manifestă împotriva Americii și a războiului din Vietnam, iar eu nu puteam striga „Jos comunismul!". Oricine a trecut prin universitate în anii aceia a trecut și prin marxism. Eu nu puteam, aș fi vrut, dar nu puteam. Revolta mea s-a materializat în Israel prin susținerea cauzei arabilor. Eram în de partea arabilor și mergeam la o școală protestantă. Nu pot spune că am ales să fiu așa, dar unele lucruri le-am făcut conștient. Când am ajuns în Israel și i-am spus tatei că vreau să merg la școala protestantă, singura școală creștină de acolo, m-a întrebat de ce și i-am spus „Pentru că eu o să călătoresc". Sigur că nu asta era, dar am făcut-o. Evreii ortodocși atacau școala și cine îi apăra pe creștini? Eu. Cine era cel mai bun la Scriptură? Eu. De aceea le spun actorilor: creația trebuie să fie o contrazicere. Puterea de a contrazice esența vieții tale dintr-un anume moment duce la o mai mare încărcătură umană. Dacă nu descoperi cealaltă parte a identității tale, dacă rămâi la partea vizibilă, experiența care are loc între noi nu e teatrală.

Dar lasă-mă să termin cu creatorii de teatru în care cred. Cum aș putea să nu-ți vorbesc despre acest fenomen al naturii care rămâne o enigmă extraordinară, omul care se numește William Shakespeare. E aproape imposibil de înțeles cine e, unde a trăit, dacă a trăit. Iei orice piesă a lui și o descoperi în fiecare zi din nou. Shakespeare este fenomenul de bază al teatrului. Cine spune „Shakespeare este", ar trebui împușcat. Shakespeare ești tu, nu e doar contemporan cu noi, se mișcă prin noi, evoluează o dată cu noi. În *Hamlet*-ul meu din Canada nu exista duhul tatălui. Hamlet se deghiza în fața unei oglinzi enorme, stătea cu spatele la public, jumătatea din față era mascată și făcea două voci, când întorcea capul era tatăl, juca pentru ceilalți, crea. Era jucat de unul dintre cei mai mari pianiști din Canada, era și actor. Făcea *To be or not to be* la pian, pentru că Hamlet își creează în fața noastră nevrozele. Când faci Shakespeare înțelegi că trebuie să abandonezi tot ceea ce știi despre el. Cea mai bună școală pentru Shakespeare e ignoranța, uitarea completă a altor spectacole. Poți acumula o viață întreagă teorii și mitologii shakespeariene, dacă nu uiți totul când începi să lucrezi, Shakespeare nici nu se uită la tine.

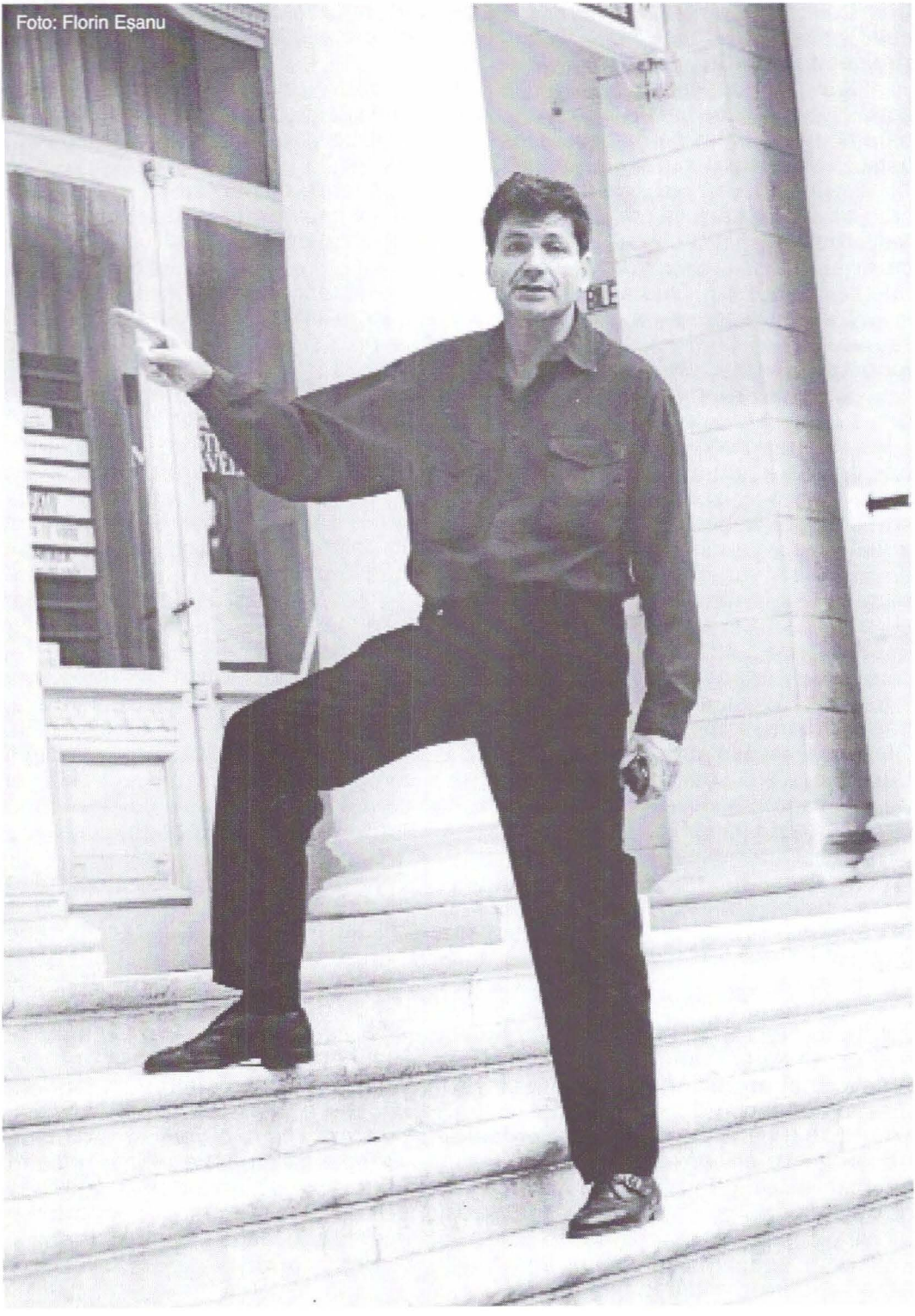


Foto: Florin Eşanu

L.O.: *Cu tot acest bagaj cultural complicat, cosmopolit şi contradictoriu, ce ştii despre literatura dramatică română? Te interesează în vreun fel? Caragiale, în particular, îţi spune ceva?*

A.H.: Eu am citit această literatură după ce am terminat universitatea, cu mintea unui om matur care citeşte literatură, nu literatura ţării sale. Am citit Caragiale în franceză, am citit Cioran şi Eliade şi Ionesco tot în franceză, nu în română. Pe de altă parte, trebuie să înţelegi că a fi artist în America de Nord, născut în România (cu capitala la... Budapesta, cum ştie toată lumea!), ţară complet necunoscută, te pune într-o situaţie foarte ciudată. O viaţă întreagă, peste tot, mi s-au pus întrebări, am simţit un fel de agresivitate, de neînţelegere, respingere faţă de situaţia mea de "născut în România" care m-a tot forţat la defensivă.

L.O.: *Aveai impresia că ţi se pune în cârcă ceva ce nu-ţi asumaseşi?*

A.H.: Ceva ce nu cunoşteam. Dar apoi mi-am dat seama că, de fapt, apăram ceva ce cunoşteam: acea societate despre care ţi-am vorbit deja, acei oameni extraordinari care mi-au marcat copilăria, care îmbinau anticomunismul cu actul de cultură. În mintea mea, pe ei îi apăram. Iar ei nu erau ghidaţi de Eminescu. Când am început să citesc clasici români, n-am făcut-o ca un elev român care nu are nici o şansă ca, vreodată, în viaţa lui, să aibă o părere obiectivă, a sa, despre Eminescu, sau despre Caragiale, pentru că încă înainte să ştie să citească i se spune că sunt genii, le vede pozele pe bani. La fel se întâmplă şi cu Shakespeare şi cu Molière şi cu Puşkin la ei acasă, sunt eroi culturali. Pe când eu i-am citit pe scriitorii români la fel cum i-am citit şi pe ceilalţi, interesat doar de ceea ce au ei universal, de ceea ce pot spune oricui, nu numai celor care vorbesc româneşte. Şi, în multe cazuri, nu mi-am descoperit nici o afinitate cu eroi ai literaturii române care nu aveau impact universal. La întrebarea „De ce nu e apreciat peste tot Eminescu, sau Caragiale", românii îmi dădeau un singur răspuns: „Nu e bine tradus", care nu m-a satisfăcut niciodată. Uite, când predam la universitate, în Canada, şi am întrebat studenţi canadieni care sunt poeţii lor favoriţi, cinci mi-au spus Mickiewicz: îţi stă mintea-n loc, nu aveau nici o legătură cu polona. Pur şi simplu au dat peste o traducere din acest poet şi le-a plăcut. Se traduce mai uşor din polonă? Nu cred. Vrei să vorbim de Caragiale? Am luat unele piese ale lui şi mi-am zis că cel mai bine ar fi dacă aş face una dintre ele mergând pe ideea că noi, canadienii, nu înţelegem. Am luat o piesă a lui Caragiale şi am încercat să o vând, la radio, la teatre: n-am reuşit. Provocarea a fost cu atât mai mare, pentru că ei o respingeau ca pe o scriere slabă, minoră. Şi cu cît mă refuzau, cu atât încercam să explic şi să-i conving prin prisma spectacolului care se putea face, prin punerea în valoare a teatralităţii. În treacăt fie spus, nu cred că, în ce am văzut eu, teatralitatea lui Caragiale a fost atinsă, poate într-un singur spectacol cu *O noapte furtunoasă* al lui Alexa Visarion. Există la Caragiale o solitudine, o lipsă de dragoste, o fragilitate, o neputinţă de comunicare, de umanitate, e un fel de tăcere. Speram să pot crea o societate pe care ei s-o înţeleagă prin exotismul ei, dar care, mi-am zis de la început, e o societate bună, nu rea. Nu urâtă, nu marginală, nu de bădărani, dar o societate ideală, pentru că numai o societate ideală îşi poate permite să apară pe dos decât e. Refuzul a fost total, am fost iritat şi am rămas frustrat pentru că nu am putut să le arăt lor şi să-mi descopăr mie geniul lui. Într-o zi, lumea îl va descoperi pe Caragiale şi el va fi plasat unde îi e locul între geniile umanităţii...

L.O.: *Geniu în care tu crezi?*

A.H.: În primul rând, nu sunt sigur că eu îl înţeleg pe omul Caragiale care a fost prea mult pătat de multele spectacole care s-au tot făcut. Ca să înţelegi un

autor, trebuie să te cufunzi în eul lui, să-i găsești puritatea, fragilitatea, vulnerabilitățile. Nu sunt sigur că acum îl înțeleg, dar sunt sigur că, dacă vreodată îl voi face, atunci am să-l înțeleg.

L.O.: *Nu ai fost tentat să-l faci în România?*

A.H.: Nu, au fost propuneri, dar nu: fiind un autor atât de cunoscut, există deja un orizont de așteptare osificat, lumea vrea să vadă ceea ce știe. Nu se dorește cunoașterea, înțelegerea acestui om visător, frustrat care s-a autoexilat. Frustrarea aceasta se vede bine în nuvele. Situația lui Caragiale aici e la fel cu cea a unui cântăreț celebru căruia nimeni nu vrea să-i asculte ultima melodie, i se cere să le cânte tot pe cele cu care s-a lansat. Nu se poate lupta împotriva acestui curent în România. M-ar interesa să fac un Caragiale în afară, în altă limbă și să-l aduc în România.

Dar, revenind la întrebare, ce știu despre cultura română, sigur că am citit masiv, însă cultura română nu e doar cea scrisă, se produce zilnic, e și cultura populară, e televiziunea, fotbalul, strada: bună, rea, acest fel de creație face parte din cultura română. Nu e o deviere. De altfel, când citești Camil Petrescu, vezi că la fel era și în anii douăzeci, treizeci, nu e mare diferență. Aud prea mult că ar fi un ecart între „cultura mare" și ceea ce se întâmplă azi. Eu nu văd așa lucrurile. Fiecare realitate istorică are contribuția culturală care trebuie descifrată și înțeleasă. Manelele, cele atât de hulite, sunt cultura de azi. Și înainte de a le repudia, hai măcar să le ascultăm.

L.O.: *Mă rog, o parte a culturii de azi.*

A.H.: Eu o spun în sens pozitiv! Acceptă creația aceasta, nu spune „nu e cultură", „e inferioară lui Eminescu": când mănânci salată, nu o compari cu tocănița. Eminescu e altceva, nu trebuie (și nu poate fi, ca orice creator adevărat) comparat cu nimeni altcineva, dar nu e, neapărat, incompatibil cu manelele.

L.O.: *Bine, dar tu, când i-ai întrebat pe studenții canadieni ce poet preferă, le-ai cerut, implicit, să facă o ierarhizare.*

A.H.: Nu, poate n-am fost clar. Eu i-am întrebat ce poet citesc, nu ce poet preferă. Iar ei nu mi-au spus că Mickiewicz e mai bun decât Shelley, ci că le place. Mania asta de a compara este profund anticulturală. Am văzut deunăzi la televizor un om de o mare cultură care vorbea cu doi oameni fără cultură... Păi, decât să utilizezi cultura astfel, mai bine să nu o ai.

L.O.: *Eu n-am văzut emisiunea, dar am citit articolul lui Pleșu din* Dilema Veche*, te întâlnești cu opiniile lui.*

A.H.: Bravo lui. Dacă prin cultură nu devii mai uman, mai generos, mai deschis, înțelegător față de ceilalți, atunci e inutilă. Americanii vorbesc despre „pop culture" și legitimează orice formă de creație. Chiar dacă mie nu-mi plac manelele, când fac un spectacol trebuie să țin seamă că spectatorul meu le cunoaște și ele au un impact în subconștientul său.

L.O.: *Dacă tot ai reușit să mă cobori din sferele înalte în care speram să te ațin, spune-mi, te rog, cum privești teatrul de amatori.*

A.H.: Mă interesează foarte mult. Și sunt sigur că atunci când spunem „teatru de amatori" ne gândim la lucruri diferite. Pentru mine e ceva feeric: mi se pare minunată o societate în care medici, avocați, muncitorii unei companii, sau mai știu eu cine, după serviciu, joacă teatru. Mă interesează creativitatea omului de rând, și pentru că e o parte esențială a omului modern, și pentru că îmi vorbește despre un nou tip de public: unul care vrea să participe, care știe să aprecieze mai bine efortul actorilor, pentru că și el a încercat. Teatrul e o experiență de viață, dar el începe atunci când o femeie se machiază, atunci

când tu, ca profesor, joci un rol în fața studenților. Teatrul de amatori nu e o coborâre, ci o etapă necesară.

L.O.: *De fapt, tu nu ești interesat de teatrul de amatori ca fenomen în sine, ci numai ca pregătire pentru „teatrul mare".*

A.H.: E și un fenomen în sine. În decembrie, am fost în Canada să văd un spectacol de cabaret făcut de fiica mea Alyona cu niște colegi, teatru de amatori, deci. Maică-sa nici n-a vrut să audă, „amatori, prostii". Eu m-am dus și m-am simțit foarte bine, am văzut ceva imposibil de văzut la profesioniști, ceva imperfect, dar ingenuu și făcut cu toată dăruirea și bucuria. Teatrul de amatori nu trebuie comparat cu cel profesionist, este altceva, are locul și rolul său social și cultural.

L.O.: *Bun, am înțeles. Îți propun să schimbăm acum registrul și să revenim la o chestiune mai personală. Și, pentru că tocmai ai terminat de lucrat* Anne Frank*, aș vrea să-mi vorbești despre evreitatea ta, despre eventualul rol pe care îl joacă în felul cum te raportezi la teatru, în alegerea temelor spectacolelor tale. Accentuez că ceea ce mă interesează este evreitatea, nu „israelianitatea".*

A.H.: Conștiința mea evreiască este foarte profundă. Din păcate, singura zonă în care mi-am afirmat-o mereu este Holocaustul. Am fost și rămân preocupat de acest fenomen. E, pentru mine, o sursă de inspirație mai fecundă decât *Iliada*. Cele șase milioane de victime sunt tot atâtea povești, vieți trăite și netrăite, trăite înainte de gazare, trăite cu acceleratorul în clipele dinaintea morții. Ceea ce mă obsedează este șansa, opțiunea pe care o ai să te schimbi, să devii mai bun, să-ți realizezi potențialul uman, să-ți înfrângi limita, și care lor le-a fost luată în acel moment al gazării. Cel mai tragic gest uman este violarea inocenței unui copil. Iar povestea lui Anne Frank este universală, i s-a întâmplat ei, dar ți se întâmplă și ție. Din păcate, nu înțelegem că vina Holocaustului este universală, nu numai a unuia cu o jumătate de mustață. Povestea Annei Frank este exemplară pentru că vorbește despre stratul cel mai profund al umanității noastre. Brecht are o poezie în care spune cam așa: „Nu ai făcut nimic când ți-au luat colegii de birou, nu ai făcut nimic când ți-au luat vecinii de palier, nici când ți-au luat tatăl și mama, nici când te-au arătat pe tine. Nu va rămâne nimeni să stingă lumina după tine." Pentru mine Holocaustul nu e un fenomen istoric, ci unul care are loc zilnic. Iar spectacolul meu nu este despre o fetiță evreică, ci despre creativitate ca formă de supraviețuire. Nu povestea ei punctuală e în prim plan, nu istoria, ci felul cum fetița asta transformă, cu ingenuitate, experiența existențială în experiență artistică. Prin prisma Holocaustului am înțeles eu și mitologia evreiască, dar nu m-a interesat niciodată limitarea gândirii umane la caste religioase și, mai ales, insistența asupra anumitor fenomene ca fenomene pur evreiești.

L.O.: *Dar, cel puțin aici, ai făcut* Teibele.

A.H.: Cunosc, dar nu mă interesează acea parte a literaturii evreiești cu funcție propagandistică. Miturile mă interesează prin ceea ce au universal. Nu numai pentru evreu, pentru orice om, supraviețuirea este motivația supremă. Cuvântul „evreu" nu are mare semnificație pentru mine. Nu mă simt apropiat de cineva, nu mă identific cu el numai pentru că este evreu, ca și mine. Putem avea ceva în comun numai datorită umanității noastre. Eu devin apărător al evreismului numai când sunt înconjurat de rasiști antisemiți.

L.O.: *Revin la teatru. În multe dintre spectacolele tale (am văzut o parte dintre cele puse aici), actorii se văd mai puțin decât trupa. Faci asta programatic,*

pentru că te interesează lucrul cu o trupă sau pentru că nu găseşti actori puternici, individualităţi?

A.H.: Nu mă interesează altă formă de teatru în afara teatrului de trupă. Spectacolele în care un actor spune ceva şi, la sfârşit, publicul aplaudă, nu-mi spun nimic. Aş vrea ca după un spectacol al meu să poţi spune că ai văzut o trupă şi, în acelaşi timp, indivizi cu personalităţi diferite şi că fiecare s-a detaşat cumva, ţi-a spus ceva. Visez actori cu formă variabilă, care se pot topi în trupă fără a-şi pierde individualitatea. Dacă vezi numai trupa şi nu remarci actorii, n-am reuşit. E foarte, foarte greu de realizat. Cred că s-a făcut într-un singur spectacol în istorie: în *Revizorul* lui Meyerhold. Personajele unui spectacol evoluează într-o lume. De aceea e importantă trupa. Nu poţi face *Hamlet*, dacă nu înţelegi lumea lui Hamlet. Lumea, colectivitatea este principalul element al teatrului, din ea iese personajul care face şi nu face parte din ea. Înainte ca povestea lui să înceapă, Oedip este unul ca toţi ceilalţi, el se transformă în timpul spectacolului şi asta trebuie să se vadă, să se simtă în spectacol: nu poate exista povestea dacă el este, de la început, un erou. Nu ştiu dacă pot obţine asta lucrând cu un grup de actori doar patru săptămâni, pentru că se ajunge la aşa ceva numai prin antrenament, cantonament, lucru cu acelaşi grup de actori. E un grup de actori la Teatrul Naţional din Iaşi cu care am făcut trei–patru spectacole şi parcă începe să se lege, va fi interesant să fac *Salomeea* lui Oscar Wilde tot cu ei. Oricum, în România e greu de făcut aşa ceva şi pentru că înseamnă să ceri actorilor, teatrului în care vii să se adapteze în timp foarte scurt (de unde cantonament?) la ceva cu totul nou, în contradicţie cu ce au făcut ei până atunci. Şi primul răspuns este: „Nu".

L.O.: *Pentru că vorbim despre trupă, opera nu te interesează?*

A.H.: Ba da, foarte mult. Am şi montat.

L.O.: *Aici de ce nu?*

A.H.: Le-am propus, dar nu s-a riscat. Le-am vorbit de *Porgy and Bess* şi de alte lucruri inedite.

L.O.: *Ce te atrage la spectacolul de operă?*

A.H.: Mă atrage în primul rând antiteatrul inerent operei, pentru că eşti limitat de timpii muzicali. Nu mai ai libertatea de a construi tăceri (ai să vezi în Anne Frank trecerile de la accelerare la tăcere), eşti limitat de ritmul muzicii, trăieşti cu oxigenul altuia, trebuie să construieşti între două octave. Pe de altă parte, opera e complet deosebită de teatrul realist, e suprarealism: oricine vine la operă ştie că e o realitate mult mai profundă şi înălţătoare decât cea banală, temporală. În România, unde s-a insistat atât de mult asupra urîţeniei, asupra sordidului, în cinematograf, în literatură, în jurnalele televizate de fiecare seară, opera e cu atât mai necesară.

L.O.: *Deci convenţia extremă a operei, ceea ce tu numeşti suprarealism, te provoacă?*

A.H.: Da, convenţia este o provocare pentru mine. Faptul că trebuie să creez pe nişte ritmuri date o viaţă care poate că există pe alte ritmuri. Şi la Anne Frank este o relaţie între muzică şi ritmurile construite de actori, de multe ori sunt antagoniste, dar le-am conceput eu pe amândouă. În fond, aceeaşi muzică este percepută diferit de oameni diferiţi.

L.O.: *Dar nu te deranjează puţinătatea, simplitatea poveştii, schematismul libretului?*

A.H.: Mă interesează să creez, să construiesc pornind de la această poveste schematică. Uite, ia *Rigoletto*. Ea se sacrifică pentru un bărbat, tatăl îşi omoară fiica. E o realitate enormă, de necrezut. Nu e doar un singur destin aici, nu e un personaj, nu mai are vârstă, e o lume. Trebuie să construiesc un alfabet pe care

publicul să îl înțeleagă, să-l fac să accepte să vadă o grăsană jucând Julieta și să o creadă.

L.O.: *Înțeleg că la operă accepți să creezi în plan secund. Lași nemișcată muzica, nu umbli la libret, lucrezi numai la nivelul spectacolului.*

A.H.: Nu, dacă vreau schimb ordinea, chiar și muzica. Ceea ce nu schimb e limba. Am schimbat, însă, și ritmul, am făcut un *Othello* și am pus muzica pe inspirație de jaz și rock. Sunt companii, teatre care îți permit să faci orice. Din păcate, spre deosebire de teatru, în operă nu au apărut în ultima vreme mari creatori, opere noi, spectacolul de operă se bazează tot pe lucrurile știute.

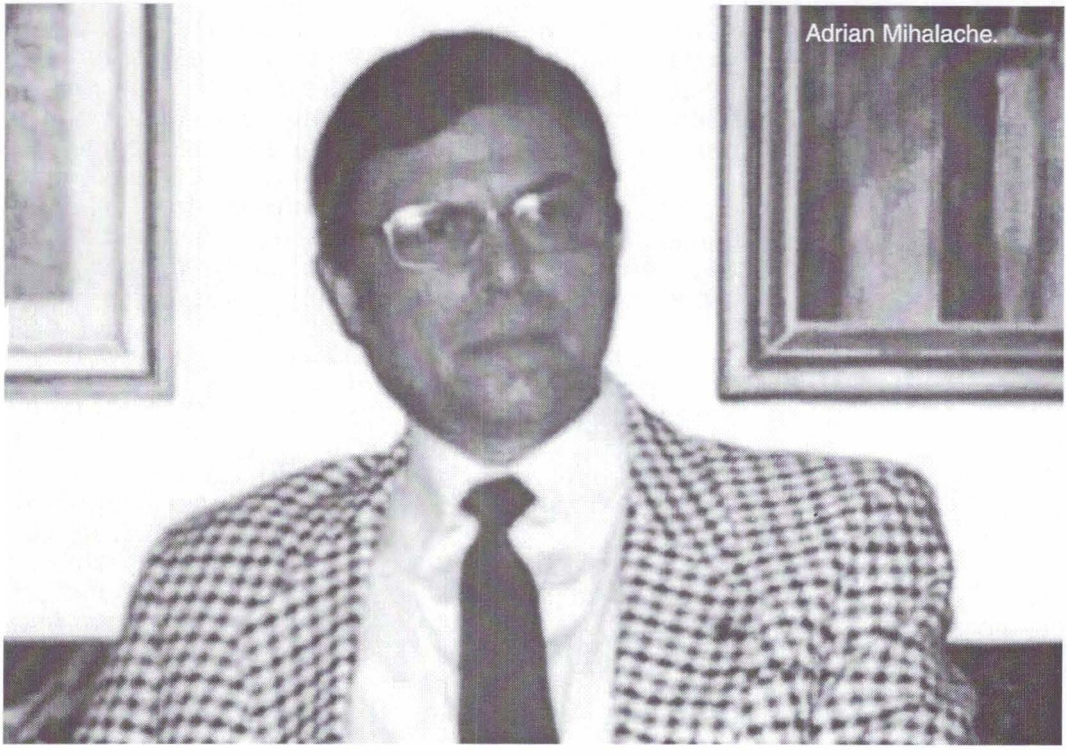
L.O.: *Totuși, de ce accepți provocarea operei, în schimb tu, și mulți alți regizori, susțineți că nu se mai poate juca Cehov, Shakespeare, fără să umblăm la text, de ce simțiți nevoia să hăcuiți un text, să-l aranjați cum vreți voi și nu vă mulțumiți să faceți și acolo creație la nivelul spectacolului?*

A.H.: Pentru că altfel l-am insulta pe Cehov, așa cum îl insultă foarte mulți, l-am transforma într-o piesă de muzeu. Textul ca atare nu mai funcționează. El e o sursă de inspirație. Dacă tu ești de acord că limba însăși se schimbă în fiecare moment, de ce să dai unui așa de mare creator un aer prăfuit, de muzeu? La operă, libretul e secundar muzicii, cuvântul e utilizat doar ca suport al muzicii, libretul e parte a muzicii. În teatru e altceva. Un text de teatru e un gen complet diferit de literatură. Teatrul este un organism viu, spectacolul se bazează pe text, dar nu e text. Shakespeare a supraviețuit prin fiecare spectacol în care a fost jucat. Dacă studiezi producțiile shakespeariene numai din Anglia, și îți dai seama de varietatea tipurilor de spectacol. *Hamlet* avea o groază de finaluri, nu murea, se căsătorea și trăia bine mersi cu Ofelia. Se căuta o formă, se experimenta. Asta asigură nemurirea unui mare artist. În *Hamlet*-ul meu am tăiat din text, am redistribuit niște monoloage, premiera a fost în 1990–1991 și lumea s-a împărțit în două, pro și contra, pentru unii era genial, pentru alții nu era Shakespeare, s-au bătut, au făcut un comitet care să discute, au fost treizeci de spectacole și, până la urmă, discuția a fost mai importantă decât spectacolul, pentru că întrebarea era, de fapt: „Ce aștepți când vii la un spectacol? Vrei un Shakespeare citit cu intonație, ca la B.B.C., sau vrei altceva?". Din păcate, Shakespeare e încă văzut numai ca literatură. La Universitata McGill, din Montréal, nici măcar nu exista secție de teatru, eu m-am luptat pentru înființarea ei, acolo se făcea Shakespeare numai la Litere. Lumea nu știe, dar Shakespeare însuși experimenta: venea cu o poveste, cu diferite scene pe care le plasa, apoi distribuia monoloage, pe care le avea dinainte scrise, nu aveau legătură cu spectacolul cutare, dar el era poet și voia să le bage, abia apoi urma întâlnirea cu publicul. Și schimba spectacolul în funcție de reacția publicului și a actorilor. Folio-ul lui e o ilustrare a ceea ce se întâmplă pe scenă. Shakespeare e în primul rând un actor care se uită la scenă, la costum, la ceilalți actori (rolurile feminine erau jucate, pe vremea lui, de bărbați, dar cu vocea naturală, nu ca în teatrul oriental, așa că nu putea să le pună în gură orice, trebuia să fie credibil, de aceea nu a scris tragedii feminine), nu un filosof, un poet care scrie independent de ce se va petrece pe scenă. Eu cred că monoloagele acelea extraordinare sunt scrise înaintea pieselor în care apar, „To be or not to be" nu are legătură cu *Hamlet*, „The seven stages of man" e scris înainte de *Cum vă place*. Le punea acolo fericit că a găsit gura care să le rostească. Dar de ce spune tocmai Jacques asta? Nu știu, mă depășește.

L.O.: *Îți propun să ne oprim aici, cu gândul la Shakespeare...*

Liviu ORNEA

Cronică pe două voci



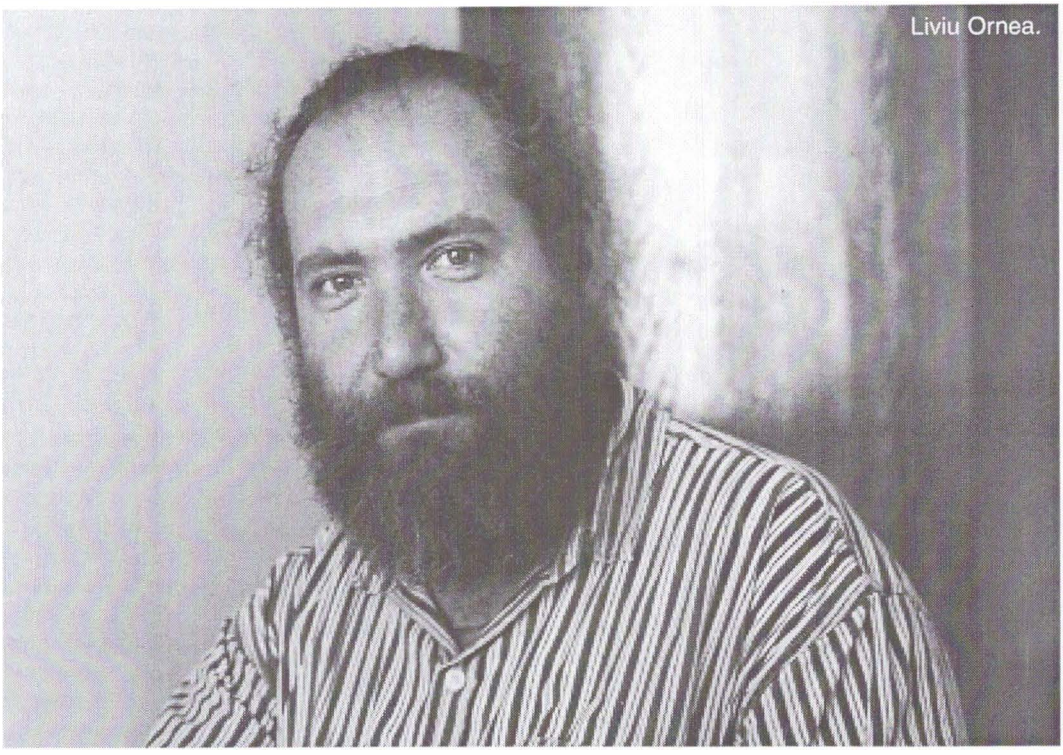
Adrian MIHALACHE și Liviu ORNEA

„Direct din Amsterdam: Anneee Frank."

Liviu Ornea: Un asemenea spectacol are, prin însăși tema sa, o foarte puternică încărcătură emoțională. Chiar și simpla relatare e copleșitoare. Putem separa complet apele, astfel încât să discutăm strict despre spectacol, despre ideile regizorului și despre jocul actorilor? Amândoi am avut momente de mare emoție în timpul spectacolului. În ce măsură se datoresc ele spectacolului, nu temei?

Adrian Mihalache: Ai toată dreptatea sa fii suspicios în privința emoției stârnite de un spectacol: ea nu poate constitui un criteriu de valoare. Publicul nu mai este atât de naiv încât sa vină la teatru doar ca să râdă sau / și să plângă. Pericolul emoției este că, de regulă, ea se produce prin identificare și imersiune. Identificare cu „eroii buni", care suferă pe nedrept; imersiune într-o poveste pe care o urmărești cu sufletul la gură. Or, „spectacolul lui Alexander Hausvater, *Direct din Amsterdam: Anneee Frank*, de la TES, le are pe amândouă: și sentimentul, și *suspense*-ul. De aceea, pericolul ca să

declanşeze reflexe, nu reflecţii, este real. Cu toate acestea, Hausvater are grijă să complice lucrurile, astfel încât publicul să-şi depăşească emoţia. Faptul că majoritatea replicilor sunt rostite de cele trei „spirite", care rămân exterioare


Liviu Ornea.

acţiunii, în timp ce actorii mimează acţiunea enunţată, produce, prin artificialitate, efectul de „distanţare". Lasă că, tehnic vorbind, gesturile unora se leagă cu dificultate, mai ales la început, de replicile altora, defect care se transformă, bizar, într-o calitate: văzând imperfecţiunile, nu uiţi că eşti la teatru. Amenajarea spaţiului este, de asemenea, importantă, iar aici un rol important îl are decorul lui Constantin Ciubotariu. Sigur, ea seamănă cu cea propusă de acelaşi Hausvater în *Pietonul aerului* de Ionesco de la Theatrum Mundi. Există, însă, o diferenţă fundamentală. Acolo se căuta şi se provoca interacţiunea cu spectatorul. Aici, spectatorul este plasat ingenios într-un câmp de forţe cu o structură mai puţin obişnuită. El nu este implicat în acţiune, ci traversat de energiile pe care acţiunea le declanşează. Cât priveşte extinderea spaţiului de joc, la început în foaier, la sfârşit, în stradă, acestea sunt adaosuri de efect, dar care, după părerea mea, rămân adaosuri, adică neesenţiale. Scenografia nu dă sentimentul sufocant al claustrării, deşi începutul piesei pare a ilustra ideea lui Sartre cum că „iadul înseamnă proximitatea celorlalţi". De altfel, dramatizarea însăşi este cam stângace, din cauza alternanţelor cam lipsite de motivaţie între isterie şi armonie. Ea devine însă extrem de eficientă după momentul în care se citează din *Cântarea Cântărilor*. Tu ce crezi despre virtuţile dramatice ale textului?

L.O.: În privinţa scenariului, pentru că de aşa ceva e vorba, mi se pare că Hausvater a ales formula ideală. Dacă ar fi făcut o dramatizare directă, ar fi căzut

Scenă din *Pietonul şi furia* după Eugen Ionescu (Theatrum Mundi).

imediat în ilustrare, în povestire. Așa, punând mai multe euri („spirite", le numește regizorul) ale lui Anne să-i „scrie" și „citească" jurnalul, a reușit să producă și necesarul efect de distanțare despre care vorbeai. Dar formula e coerentă și cu ideea supraviețuirii prin creație – care, desigur, presupune distanțarea și comentarea trăitului – pe care e centrat spectacolul, după cum singur mărturisește regizorul (vezi și interviul pe care mi l-a acordat). Foarte interesantă, de asemenea, concepția celor trei eseuri, costumația: dacă pentru ceilalți actori Viorica Petrovici a conceput costume simple, neutre, care doar ilustrează textul și personajele, îmbrăcămintea spiritelor e fabuloasă, ceva între grotesc excesiv și ridicol. Mi se pare esențial faptul că unul dintre spirite e bărbat. Din păcate, puțin sau aproape deloc susținută ideea regizorală de doi dintre actorii care întruchipează spiritele: Leonie Waldmann (care are mari dificultăți de mișcare și, mai ales, de frazare) și chiar de Rudi Rosenfeld, cu totul exterior și neînrol. E, de altfel, una dintre problemele spectacolului: trupa e neomogenă și nu poate susține permanent combustia necesară. În același interviu la care m-am referit, Hausvater spune că visul lui este o trupă în care fiecare actor să aibă și individualitatea lui. Cred că, aici, singurii care se detașează sunt Geni Brenda *(Anne)* și Marius Călugărița *(Peter),* ambii foarte expresivi și prezenți, cu o mențiune specială pentru acesta din urmă: e singurul la care e vizibilă o evoluție pe parcursul spectacolului.

În privința „alternanțelor cam lipsite de motivație între isterie și armonie", te-aș contrazice. Ele sunt perfect motivate de situația atipică în care se găsesc personajele. Nimic din ceea ce fac nu e normal, natural, crizele lor de personalitate, de orgoliu nu sunt motivate logic. Totul în ei e tensiune, sfâșiere. Că unii dintre actori nu pot exprima tensiunea și altfel decât prin isterie afișată, asta e altă poveste...

Cât despre decuparea spațiului scenic, mi s-a părut foarte potrivită, în consonanță cu ideea lui Hausvater de a reda simultaneitatea. Din păcate, unii dintre actori nu reușesc să acopere tot acest spațiu: eu stăteam lângă comentatori, în spate, și nu-i auzeam pe cei din fosă. Sigur că formula e foarte asemănătoare cu cea de la *Pietonul...,* nu e singura asemănare (vezi dușul, chiar muzica lui Mircea Kiraly, foarte frumoasă și potrivită), Hausvater e manierist. Dar, mă grăbesc să spun, e o manieră deloc supărătoare: Hausvater e unul dintre regizorii care lucrează constant bine, aproape fără greș, știe „să facă" un spectacol, marele lui pariu îl reprezintă actorii. Probabil că nu mai ia premii tocmai pentru că toată lumea s-a obișnuit, știe că spectacolele lui sunt bune...

Încă ceva despre organizarea spațiului scenic în foaier, în stradă: eu sunt dintre cei care merg la teatru foarte convinși că „asistă" la un spectacol, nu vreau să fiu implicat, în nici un caz fizic. Pot fi cu mintea acolo și fără să fiu bruscat de vreun actor care să mă oblige să merg pe unde nu vreau. Nu-mi trebuie să trec prin ușa pe care vor trece actorii ca să mă pătrund de tragedia lor, o pot gândi. În plus, ideea finalului cu plecarea efectivă, în dubă, din stradă, o fi bună, dar nu se vede: puțini spectatori ajung in cadrul ferestrelor, multora, ca mie, nu le place să se înghesuie. Oricum, e, de fapt, o problemă a mea, n-am organ pentru acest fel de a implica spectatorul. Ceea ce nu mă face să nu observ că lucrurile sunt bine făcute, coerente cu viziunea de ansamblu și pot avea mare succes la un alt tip de spectator. Impresionant, însă, mi s-a părut faptul că actorii dispar și nu-și iau aplauzele.

A.M.: Mă bucur că suntem, în mare măsură, de acord, atât în ce privește concepția regizorală, cât și jocul actorilor. N-am citit interviul tău cu Hausvater, dar

mărturisesc că nu mă preocupă intențiile lui, ci judecarea rezultatului, așa cum se vede din sală. Și eu am stat lângă „spirite", care mi s-au părut demne de milă. Spre deosebire de tine, nu văd ce semnificație are faptul că unul era bărbat. Sunt întru totul de acord că singurii actori care merită laude – cu toate că se remarcă prin contrast cu ceilalți – sunt Geni Brenda în rolul lui Anne și Marius Călugărița în cel al lui Peter. Cu deosebire al doilea prezintă bine procesul de transformare și maturizare a personajului. Cu toate acestea, mediocritatea interpretării generale nu subminează complet spectacolul. Există, totuși, o măsură, un autocontrol de bun gust la majoritatea actorilor. În ceea ce privește prima parte, cea de până la episodul *Cântarea Cântărilor*, aș fi dorit să văd o trecere progresivă de la conviețuirea cu păstrarea conveniențelor vieții civilizate la tensiunea generată de suportarea continuă a „celuilalt". Desigur, ai dreptate, nu e vorba de oameni cu reacții „normale", situația fiind atipică, dar mă așteptam la o invazie gradată a nevrozei, or, aceasta prea se instalează de la început. Cred că este o deficiență a dramatizării. De altfel, creșterea continuă a tensiunii este foarte bine realizată de la *Cântare* încolo, în perfectă conformitate cu așteptările mele.

Manierismul lui Hausvater este vizibil, el se arată, în acest caz, mai eficient decât în altele. Față de *Canibalii* lui Georges Tabori, spectacol cu temă similară, acesta mi se pare deosebit de reușit. Cred că Hausvater procedează cu piesele ca unii bărbați cu femeile: încearcă aceleași trucuri care cu unele reușesc, cu altele, nu. Aici i-a ieșit.

L.O.: Trebuie să te contrazic. Nu suntem deloc „de acord că singurii actori care merită laude... sunt Geni Brenda și Marius Călugărița". Am spus doar că ei se detașează, ceea ce nu înseamnă că nu am notat și împlinirile altor membri ai trupei: discreția elegantă a lui Nicolae Călugărița și a Luanei Stoica în rolurile părinților Annei, calitățile expresiei corporale la Nicolae Predica (în Putti Van Daan), compoziția făcută de Alex Mihai în rolul doctorului, micile solouri bine conduse ale Arabelei Neazi *(Margot)* și Natalie Ester *(Petronella Van Daan).* E, de asemenea, vizibil efortul de a forma o trupă, de a face altceva decât de obicei, e o muncă enormă al cărei rezultat e un spectacol foarte bun. Tocmai pentru că, pe ansamblu, e un spectacol bun are rost să discutăm și despre neîmplinirile lui.

Cât despre obiecția ta în legătură cu spiritele, mie mi s-a părut că au partituri bine definite: Leonie Waldmann citește notațiile referitoare la mame, Rudi Rosenfeld pe cele despre bărbați, Roxana Guttman pe cele despre Anne și Margot (trebuie spus că, dintre cei trei, Roxana Guttman se detașează net, prin interpretare și prin intensitatea trăirii, e și singura care știe textul; în general, mi se pare că ești nedrept cu actorii). Pe de altă parte, spiritele pot fi văzute și ca *alter-ego,* Anne are, trebuie să aibă și o latură masculină. În fine, Anne (se) joacă, visează să fie actriță, deci intră în pielea personajelor sale. Așa că, repet, nimic mai natural ca unul dintre spirite să fie bărbat.

A.M.: E natural ca unul din spirite să fie bărbat, dar natural nu înseamnă și necesar. Spiritele sunt mai curând trupurile astrale ale personajelor decât niște comentatori detașați. Cât despre prestația actorilor care le interpretează, am avut o îndelungată și mare afecțiune pentru Leonie Waldmann Eliad sau Rudy Rosenfeld, iar faptul că Roxana Guttman le e clar superioară nu mă face decât să reflectez cum *fugit irreparabile tempus.*

Mă bucur că nici tu n-ai fost impresionat de găselnița finală, cu ieșirea în stradă. E picantă, dar, până la urmă, lipsită de importanță. Renunțarea la aplauze se poartă de mult, de când teatrul se ia în serios, adică de la Wagner încoace.

L.O.: Nu vreau să-ți stric bucuria, dar am explicat mai sus de ce n-am fost impresionat. Oricum, îți propun să ne oprim aici.

George MIHĂIȚĂ

INTERVIU

„Pentru mine, funcția asta de director este un rol"

Oana BORȘ: *Ați venit la conducerea Teatrului de Comedie acum aproape doi ani de zile. Când cineva alege sau acceptă să facă această nouă „ meserie", are o motivație. În cazul dumneavoastră, care a fost gândul cu care ați pornit?*

George MIHĂIȚĂ: În primul rând, nu exista o personalitate printre propunerile directorale de atunci...

O.B.: *Erați actorul teatrului...*

G.M.: Eram actorul Teatrului de Comedie. Îl rugasem să vină, în urmă cu trei ani, pe Mircea Diaconu, care nu era pe atunci director la „Nottara", îl rugasem pe Ducu Darie, care nu era încă la „Bulandra". Vroiam să fie o personalitate în fruntea teatrului care să dea gir conducerii. Nu am vrut să fiu director, cu toate că au fost tatonări de vreo opt ani încoace. Până la urmă, am acceptat și, pentru că tot am acceptat, mi-am asumat responsabilitatea să fac ceva, să construiesc ceva, așa cum, după '90 încoace am tot construit în diverse direcții. Știam potențialul Teatrului de Comedie, știam că numele meu, la care am lucrat atâta timp, deschide ușile mai repede decât al altora. Am profitat și de faptul că la Primărie este domnul Băsescu. Într-o discuție cu dânsul, i-am spus că eu vreau să fiu director numai dacă sunt bani. Mi-a răspus: „Bani sunt, proiecte să fie". Așa că am plecat la drum. Și iată, după doi ani de zile, am reușit să aducem Teatrul de Comedie într-o stare de normalitate.

O.B.: *Ce înseamnă „normalitate" în ceea ce privește partea artistică?*

G.M.: În primul rând, am încercat să aduc regizori foarte buni, dacă ne gândim la Horațiu Mălăele, Gelu Colceag, Cătălina Buzoianu, Alexandru Tocilescu, Tompa Gabor. Tocilescu montează acum *Poker* de Adrian Lustig, iar Tompa va începe, pe 25 aprilie, *Ubu Rex* de Alfred Jarry. Aveam în același timp, actori foarte buni, nepuși în valoare cum trebuie. Dar ceea ce este mai important, am vrut să avem o ritmicitate a premierelor. Eu vin din afaceri și simțeam nevoia acestei ritmicități, pe care am impus-o. Nu este ușor, pentru că ești dependent de foarte mulți factori, de colegii tăi actori, uneori vedete, care au și filmări și spectacole în alte părți, de regizori care au proiecte, peste proiecte. Dar mi-am propus să realizez un repertoriu pe aproape doi ani de zile în avans, ca să intrăm în ritmicitatea de care vorbeam mai devreme.

G.M.: De cele mai multe ori impunem însă, de exemplu, Tompa a venit cu vreo 10 propuneri și am ales *Ubu Rex.* Am considerat că se potrivește cel mai bine planului nostru repertorial. Vor urma în stagiunea viitoare *Opera de trei parale* de Brecht, în regia lui Gelu Colceag și cu Ștefan Bănică Jr. în rolul principal, o dramatizare a romanului lui Eugen Barbu, *Groapa,* spectacol pe care îl va face Horațiu Mălăele. Apoi Felix Alexa va monta ceva, nu știm încă ce...

O.B.: *Am văzut că ați atras și actori din alte teatre...*

G.M.: Ei au venit, nu ne-am dus să vorbim cu nimeni. Știam că Bănică era nemulțumit la „Bulandra", Emilia Popescu, la fel, Teodosiu a venit el spre noi. Pentru că nu e corect ca eu, ca director, să aduc un actor din alt teatru fără să știe și directorul respectiv.

O.B.: *Unul dintre proiectele inițiate anul trecut este și Festivalul Comediei Românești. De ce festival și de ce doar comedie românească?*

G.M: Eu, ca actor am jucat în multe piese românești și m-am simțit foarte bine. Era o datorie a mea să propun să promovăm comedia românească. Jucăm prea multe texte străine și e nevoie ca hazul românului să nu dispară de pe scena profesionistă. Și iată că suntem la o a doua ediție și numărul spectacolelor românești în teatrele din București și din țară a crescut. Există texte românești bune, există chiar concursuri de dramaturgie, dar important este ca aceste texte să fie montate.

O.B.: *Și credeți că un festival este un stimulent în plus pentru ca piesa românească să ajungă pe scenă?*

G.M.: Sigur că da, este o bucurie, noi mergem cu bucurie la Galați, la Brașov, la Timișoara, acolo unde sunt festivaluri. Mergem să ne arătăm. E foarte bine că ne putem oferi unii altora spectacolele. E absolut îmbucurător că un regizor ca Tocilescu pune o comedie românească, că Dabija a montat cu succes, la „Nottara", *Înșir'te mărgărite* de Eftimiu. Important este să atragem regizorii foarte buni către astfel de piese.

O.B.: *Selecția spectacolelor din festival nu vă aparține, nu aparține „teatrului".*

G.M.: Am ales un juriu, același ca și anul trecut: Alice Georgescu, Cristina Modreanu și Ion Parhon. Au fost, au văzut spectacole sau au vizionat casete, foarte multe.Festivalul va fi între 17–23 aprilie.Avem invitați din Cluj, Teatrul Maghiar de Stat (*Jacques sau supunerea* de Eugen Ionescu), Iași (*Superba, nevăzuta cămilă* de Dumitru Solomon), Satu Mare (*Ultima haltă în paradis* de Valentin Nicolau), Brașov (*Oratorii pisicilor turbate,* după Caragiale). Avem invitați chiar și din Ungaria, cu *O noapte furtunoasă.* Poate că vom auzi peste câțiva ani, când îl vom face internațional, să se joace mai multe piese românești peste hotare. Asta depinde de contactele pe care teatrele noastre le pot avea cu teatrele de dincolo.

O.B.: *Dumneavoastră cu ce participați?*

G.M.: Cu *Poker...* Teatrul „Nottara", cu *Înșir'te mărgărite*, Odeonul cu *De ce fierbe copilul în mămăligă*?! de Aglaja Veteranyi, Teatrul ACT cu *Gunoierul* de Mimi Brănescu, „Green Hours" cu *Oase pentru Otto* de Lia Bugnar, Theatrum Mundi cu *Pietonul și furia,* după Eugen Ionescu.

O.B.: *Naționalul?*

G.M.: *Ultima oră* sau *O scrisoarea pierdută.* Noi am fi vrut *Ultima oră*, pentru că acolo joacă Albulescu, Dinică, Marinuș Moraru, care au fost actorii Teatrului de Comedie și ar fi, sunt sigur, o reîntâlnire emoționantă.. Și televiziunea va transmite un spectacol de comedie în săptămâna respectivă.

O.B*: Mare varietate, de la dramaturgia clasică, la texte scrise de tineri...*

G.M.: Da. Dar cel mai important este că teatrele doresc să vină. Este foarte bine să joci o piesă, dar și mai important este să fie văzută.

O.B.: *Fiind un loc de întâlnire, un festival are o serie de alte acțiuni adiacente. Care sunt acestea în festivalul dumneavoastră?*

G.M.: Vrem să începem Festivalul cu o paradă a personajelor din piesele românești, paradă ce va avea loc pe Calea Victoriei. Apoi, lecturi de comedii românești, lansări de carte, sunt prezenți și studenții de la Academie, și elevii. Suntem la a șaptea ediție a Festivalului de teatru al elevilor, festival inițiat de UNESCO și Fundația „Adolescentul". Spectacolul câștigător este prezentat în matineu în festivalul nostru. Așa l-am descoperit anul trecut pe fiul Maiei Morgerstern, un excelent actor-elev. El va fi prezent anul acesta cu un *One-man-show.*

O.B.: *O șansă pe care o acordați tinerilor.*

G.M.: Toți am trecut pe acolo. De elevi ne-am gândit să devenim actori. Acolo am început. Și e frumos să-i vedem de acum la lucru.

O.B.: *Și în ceea ce privește festivalul, cine vă sunt finanțatorii?*

G.B.: Primăria și Ministerul Culturii. De fapt, proiectul nostru s-a potrivit perfect cu intenția Ministerului de promovare a dramaturgiei românești și implicit a comediei.

O.B.: *Alte proiecte de teatru mai aveți?*

G.M.: Deocamdată urmărim să ne realizăm repertoriul propus. Mai avem un program pentru tinerii actori, regizori, dramaturgi, scenografi, care va fi inițiat fie spre sfârșitul lui mai din septembrie. Vom găzdui spectacolele lor, la Sala Mică, iar cele mai bune vor intra în repertoriul teatrului. Și, de ce nu, pot deveni și actori ai Teatrului de Comedie. Mai avem posturi, acum că am făcut și o a doua sală.

O.B.: *Care este părerea dumneavoastră, ca director, referitor la Legea teatrelor.*

G.M.: Aș putea spune că sunt două păreri. Părerea mea, ca actor: este bine venită. E bine venită, pentru că duce în prim plan valoarea. Dacă ești valoros, joci oricum. Ca director, trebuie să mă gândesc la toți, la familia mea de care răspund acum. Actorii se sperie puțin, pentru că prin legea asta se induce o nesiguranță de viitor. Dar am aflat că vreo 30 % din actorii țării sunt pe contract. Mă refer mai ales la cei tineri care nu sunt angajați în teatre. Probabil, așa ar trebui să începem cu toții. Dar cred că, deocamdată, actorii vor rămâne pe locurile pe care sunt.

O.B.: *Știu că ați avut o discuție cu ceilalți directori din teatrele bucureștene legată de această lege și ați înaintat amendamentele dumneavoastră mai departe. Care erau acestea?*

G.M: Erau mai multe sugestii, evident, una dintre ele ținea de faptul că legea era confuză în câteva puncte, vizavi de siguranța actorului, a postului său, Evident, trebuia să fim atenți, să ne fie foarte clar ce înseamnă concesionarea unui teatru.. Să fie concesionat, dacă vrei, doar din punct de vedere artistic, repertorial. Mai erau și alte câteva puncte, de mai mică importanță, dar care puteau fi interpretate.

O.B.: *Să nu uităm că sunteți în primul rând actor. Mai jucați?*

G.M.: Joc în două piese ce se bucură de mare succes, amândouă în regia lui Horațiu Mălăele: *Bani din cer* și *Pălăria.* Iar acum repet în *Poker.*

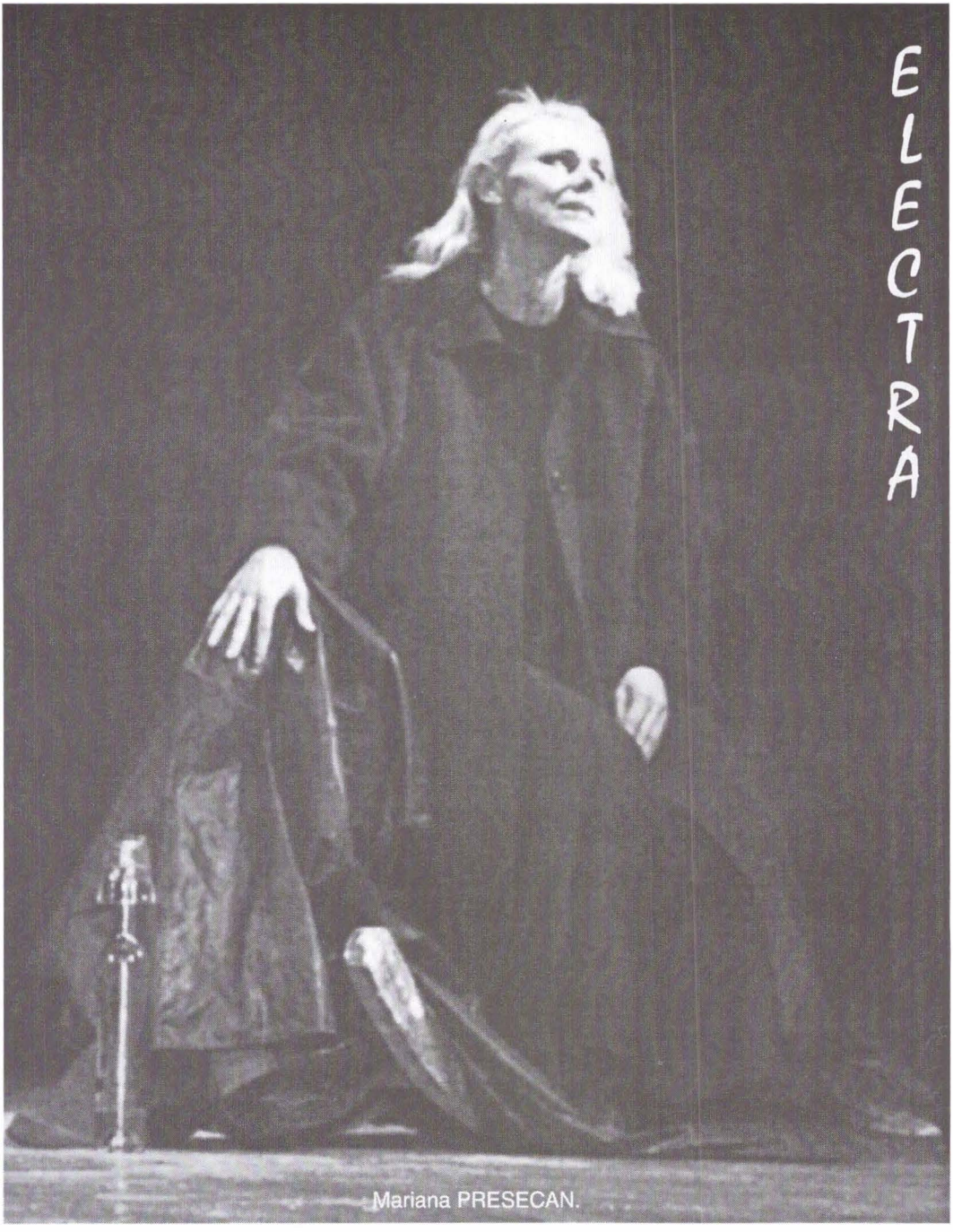
O.B.: *Și cum se împacă actorul George Mihăiță cu directorul George Mihăiță?*

G.M.: Bine. Am vrut să rămân, ca director, tot actorul George Mihăiță. Mie mi-e puțin cam peste mână să stau în birou. Tot pe scenă îmi vine să mă duc. Cred că mi-am păstrat o colegialitate adevărată. Când mă duc să repet, las de-o parte directoratul și mă simt bine alături de colegi.

O.B.: *Sunteți în plin mandat. Dar au trecut doi ani. Ce ați fi vrut să faceți și nu ați reușit.*

G.M.: N-aș putea spune... Ceea ce mi-am propus am cam făcut. Am început cu toaletele. Pot să pară puțin mai la nelalocul lor vorbele astea, dar este foarte important să ai o stare bună. Am schimbat fațada teatrului, am făcut promovare, chiar agresivă la un moment dat, pentru că asta se întâmplă peste tot în lume, trebuie să-ți promovezi un act artistic. Am realizat Sala Mică dintr-un bar destul de neprietenos, să-i zicem. Am renovat Sala Mare. Vor urma cabinele actorilor. Nu cred că am vrut ceva și nu am realizat. Dar mai presus de asta, mi-am dorit ca actorii să fie mulțumiți. Și cred că am reușit. Foarte mulți joacă în piese de mare succes și în roluri de mare succes. Chiar asta este marea bucurie, că am putut și pot să fiu de folos colegilor. Pentru mine, funcția asta de director este un rol. Mi-am asumat un rol și trebuie să-l fac foarte bine. Și mă bucur când se spune, pe unde am fost, în diverse puncte ale țării: „Domnule, ce-ai făcut la teatrul!" E o mândrie. Așa, ca actor, am succes, dar dacă sunt pus să fac un lucru și nu-l fac să se audă, atunci nu-l mai fac. Eu, când am intrat în Teatrul de Comedie am intrat exact într-o familie. M-au primit cu brațele deschise caractere extraordinare. Mă refer la Stela Popescu, Vasilica Tastaman, Silviu Stănculescu, Cornel Vulpe, Iurie Darie, Sanda Toma, Ion Lucian. Felul lor de a fi, bunătatea lor, ceea ce mi-au oferit pentru meserie, pentru viață, a fost important pentru mine. Și am ajuns la vârsta la care pot oferi și eu, la rândul meu. Ultimul spectacol *Audiția,* în regia lui Mircea Cornișteanu, se joacă cu mare, mare succes. Asta și pentru că se simte în sală că se joacă cu mare plăcere. Este ceea ce cred eu că s-a câștigat de Teatrul de Comedie. Ideea de familie.

EVENIMENT



Mariana PRESECAN.

Cristina MODREANU

Lumea după Electra

Gânduri în tren, de la Oradea la București

„Suitele" de crime și blesteme nu umplu numai micile ecrane, seara, pe post de buletin de știri. De-abia m-am așezat pe locul meu din compartimentul de clasa I al intercity-ului Oradea–București și am deschis ziarul, că am și zărit titlul mare, lățit pe toată pagina: „Românii, artiști ai crimei", sub care ziariștii italieni ne făceau un portret-robot deloc măgulitor. Am ajuns să credem și noi că suntem un popor de criminali, după cât de frecvent acreditează alții această idee. Mă gândesc cât de imporant este, din această perspectivă, un spectacol precum *Electra* lui Mihai Măniuțiu, cu efect de purificare și de-diabolizare a acestei nații, o absolvire de vini inventate. Nu suntem nici mai buni, nici mai răi decât alții. Sigur că ar fi mai bine dacă n-am uita, așa cum nu uită Electra, cea care face să curgă sângele pentru a curăța totul, pregătind un nou început.

Răul se ia, dacă trăiești în apropierea lui te pătează, te molipsește, nu trebuie și nu poți să-l ignori, altfel ajungi să conviețuiești cu el, fără să-ți dai seama. Aceasta este esența avertismentului Electrei. În același timp, e o explicație pentru toată această recrudescență a răului care tulbură societatea românească. Mihai Măniuțiu inventează, ca și în *Bacantele* (și acolo și aici îi stă alături Cristian Rusu) un spațiu al marginalilor, un soi de ghetou, element pe care îl avem în comun cu alte țări ale lumii, cu alte capitale europene, o bucățică din civilizația spre care aspirăm. În scena aproape goală, având în mijloc butoiul în care vagabonzii, homeleșii orașului, întrețin un foc iluzoriu, acolo pare să fie cheia. Printre oameni decăzuți, înotând în băutură la fel ca ei (*in vino veritas*), Electra rememorează faptele. Aici, printre oameni acționând din instinct, gata oricând de violență, ea se refugiază de răul celălalt, din casa părintească, ascuns sub hainele albe ale rudelor ei de sânge – mama Clitemnestra și soțul acesteia, Egist, Crisotemis. Aici se refugiază, într-un fel, conștiința cetății (Electra este simbolul ei), cetate pe care cei doi frați – Oreste și Electra – o vor salva.

*

Sonoritățile arhaice ale cântecelor interpretate pe scenă de membrii grupului *Iza* – Ioan Pop, Gheorghe Florea, Anuța Pop, Voichița Tepei, Ioan Covaci și Mihai Covaci – sunt, din punct de vedere al construcției, cheia montării. Ele alcătuiesc, într-un fel, coloana vertebrală a spectacolului. Mihai Măniuțiu nu a ales *Electra* întâmplător, ci a adus-o în laboratorul teatral pe care

l-a pus la punct în ultimele lui spectacole, pentru a parcurge o nouă etapă în munca sa de cercetare, ce seamănă tot mai mult cu cea a unui arheolog. Această arheologie teatrală sapă adânc în depozitul ancestral ce stă la baza evoluției omenești, pentru a afla cum s-a întâmplat de am ajuns atât de săraci în sentimente și senzații, unde s-au refugiat atributele umanității în această eră a tehnologiei pe care o trăim?

Urcându-i în scenă pe acești artiști ce-și iubesc cu patimă vizibilă arta, artiști ce știu să cânte din tot sufletul, topind inimile cele mai înghețate, făcând să-ți treacă fiori prin tot trupul, pe care îl redescoperi astfel atât de viu, Măniuțiu duce un fel de subtilă muncă de lămurire cu sine și cu ceilalți, negându-și propriul sarcasm. Toate slăbiciunile umane, toate îngenunchierile, dar și victoriile cântate de acești fenomenali maramureșeni – care fac parte din spectacol, participă la desfășurarea lui, cântând ascunși printre ceilalți membri ai corului antic –, devin nu numai scuzabile, ci esențiale pentru refacerea întregului echilibru al sufletului omenesc.

Ca și în *Bacantele,* elementele ritualului revin: pâinea și vinul sunt împărțite de cei doi frați după moartea mamei. Unirea lor întru crimă și răzbunare este doar un efect al exacerbării unor conștiințe... Este ceea ce ne lipsește nouă azi, pe lângă trăirile puternice ale acestor eroi, estompate sau extirpate complet la omul civilizat și educat. Să-ți consumi înăuntru energiile, producând explozii interioare, generează uneori monstruozități mult mai greu de suportat decât aceste crime ritualice, aproape frumoase în arhitectura lor.

Într-o vreme în care toate ritualurile vieții de familie au fost confiscate de televiziune sau sunt intermediate de aceasta, Măniuțiu propune o „baie" de autenticitate, ceea ce acționează pentru noi, spectatorii, ca o prăbușire în noi înșine, ca o trezire la realitate, ca o conștientizare a propriului loc în lume ca invidivizi, dar și ca nație. Cântecele maramureșenilor au permanentă valoare de comentariu, de subliniere, de întărire a acțiunii scenice, dar și de prevestire a ceea ce urmează să se întâmple.

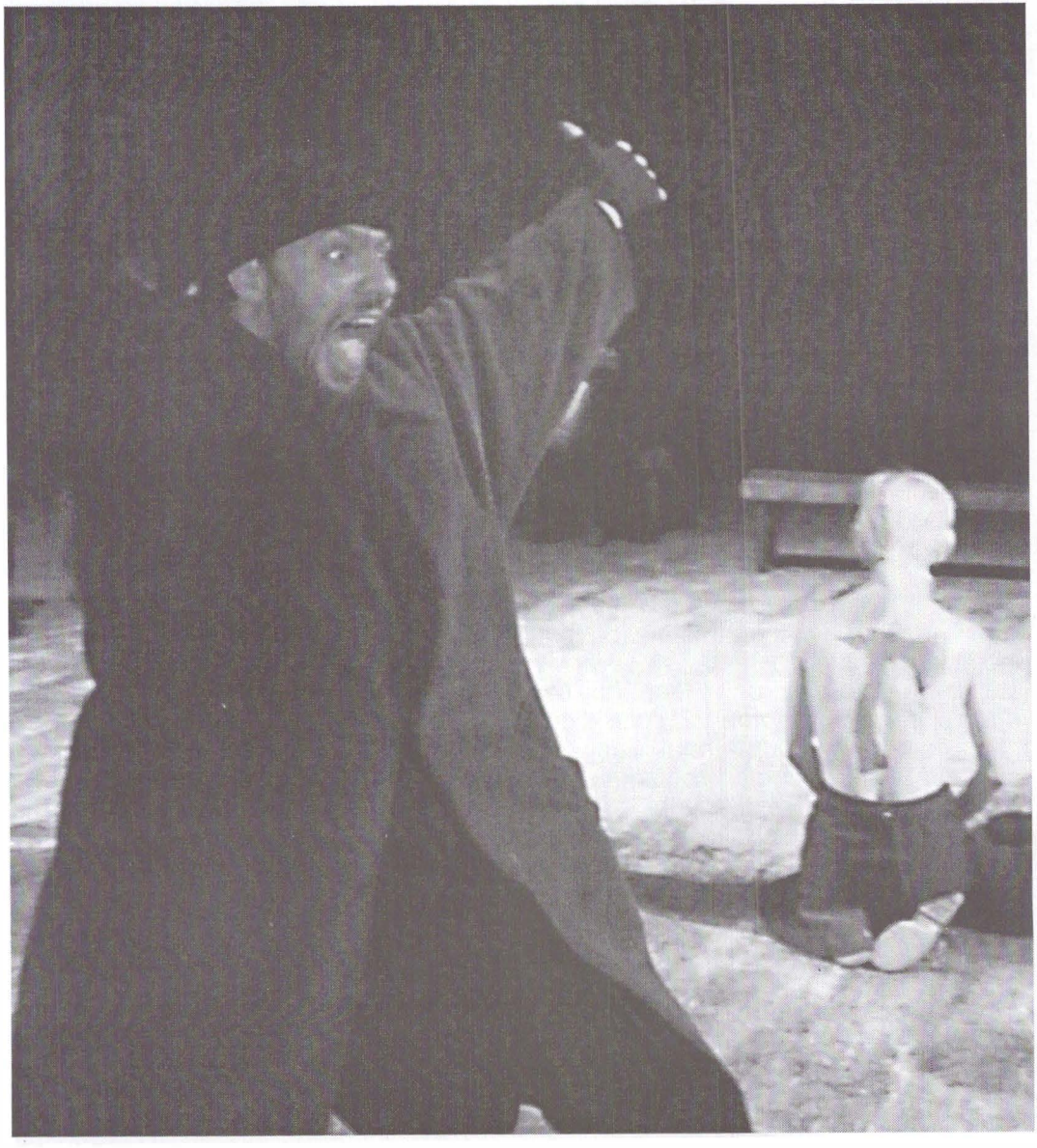
Regizorul recuperează vechi tradiții, gesturi și personaje-simbol (nebunul satului, aici multiplicat cu trei, este un fel de primitiv *métteur-en-scène*) și ceremonii, pe care le restaurează, ca pe mobila veche, integrându-le într-un nou spațiu. Le așază în rama unui spectacol nou, această muncă de recuperare fiind dovada preocupării autorului pentru investigarea atentă și întoarcerea la rădăcini, care asigură un permanent izvor de inspirație.

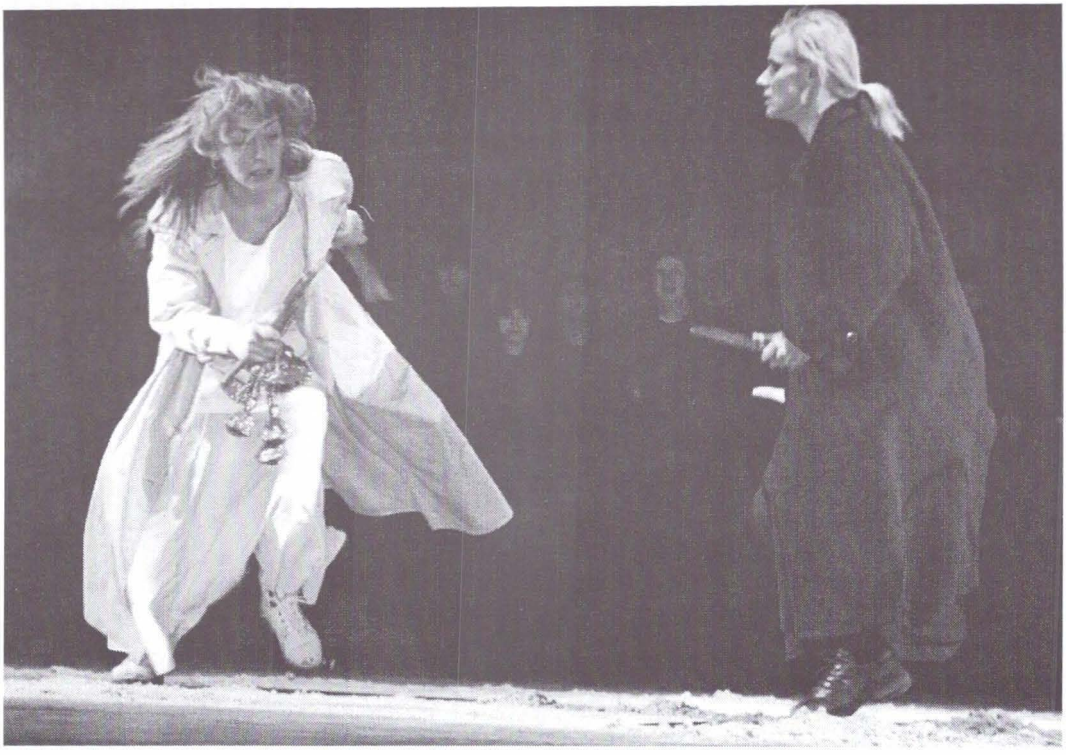
*

În timp ce trenul abia se târa prin zăpada căzută în toată țara, mă gândeam ce sentiment minunat e să nu-ți pară rău fiindcă ai făcut douăzeci de ore cu trenul pentru numai două ore de spectacol! Nu se întâmplă prea des în meseria asta. Și mi-am mai amintit încă ceva: după spectacol, la hotel, ceterașii au cântat din nou. Păreau inepuizabili. Atât de transportați în timp ce-i „ziceau" din instrumente, încât

ai fi zis că sunt duși de pe lumea asta. Stabileau un contact cu Eternitatea. Le sclipeau ochii de încântare, erau un spectacol în sine, cu instrumentele lipite de brațe de parcă le-ar fi crescut din corp, un fel de prelungiri absolut necesare pentru a ne transmite nouă, celorlalți, un mesaj pe cât de vechi, pe atât de important. Uneori, intensitatea notelor, a sunetelor scoase de cele două femei, al căror singur instrument era glasul, când modulat, când scrâșnit, devenea insuportabil de limpede, de vibrantă. Îți tăia răsuflarea. Ce ușurare să știi că mai există așa ceva undeva, într-un sat românesc, poate în mai multe!

Știu că sună patetic, dar, după *Electra,* lumea mi s-a părut mai frumoasă...





Ion PARHON

Ritmul provocator de mister

Adeseori, în spectacolele de teatru (dar şi în filmele neaoşe), surprinde neplăcut neiscusinţa regiei în ce priveşte ritmul desfăşurării discursului artistic. Iată de ce cred că drumul lui **Mihai Măniuţiu** spre performanţă, de la *Richard al III-lea* şi până la „fenomenul" celor cinci spectacole excepţionale într-un singur an, 2003, pe care l-aş numi „anul Măniuţiu", poate fi privit şi din această perspectivă, a desăvârşirii „strategiei" regizorale în configurarea conflictului scenic, un loc de frunte ocupându-l, aici, ritmul construcţiei, cu fluxuri şi refluxuri, cu momente halucinant alerte sau, dimpotrivă, cu lentori şi abisuri ce biciuiesc şi ele comoditatea spectatorului şi înaripează şi emoţia şi iniţiativa interpretativă. Există în **Electra** o succesiune de stări existenţiale, de la euforie la îndârjire şi disperare sau de la haloul funebru ce însoţeşte ori prevesteşte moartea, pe care le percepem direct, pe calea străvechilor sonorităţi muzicale maramureşene, create *live* de minunatul grup *Iza.* Departe de a însemna o simplă ilustrare muzicală a celor ce se petrec pe scenă, ritmurile acestea melodice, când vesele, jucăuşe ori tandre, când dramatice, premoniţiale ori sălbatice, se succed ca un discurs „subteran", de cele mai multe ori în consens, dar alteori şi în contrapunct cu „atmosfera", cu filonul „narativ" al piesei. Ritmurile muzicale îşi află o complementaritate inspirată în mişcările „personajului colectiv", alcătuind fie

În prim plan: Marian RÂLEA.

lumea cetății (indiferentă, cinică, abulică, petrecăreață sau criminală, dar mereu manipulabilă), fie eriniile sau „instrumentul" justițiar al cumplitei răzbunări. Cândva, cu ani în urmă, la Baia Mare, am văzut un film pe teme etnografice, în care flăcăii dansau pe mormântul unui tânăr nenuntit, până când țărâna era nivelată, iar dansul lor, la început sălbatic, devenea lent și așezat, de o regală solemnitate. Mi-am amintit de acest lucru în clipa când, după scena extraordinară a întâlnirii dintre Oreste și Electra, scenă a tăcerii ce întrece în semnificație forța cuvântului, cei doi eroi se petrec într-un dans „maramureșean", al cărui ritm, un perfect crescendo, definește exemplar nu numai bucuria revederii, ci mai ales comprehensiunea, înțelegerea mutuală, hotărârea teribilă și inflexibilă de a purcede la pedepsirea criminalilor prin crimă, ca și graba, până atunci bine ascunsă, de a duce lucrurile până la capăt.

Mai există în spectacolul de pe scena orădeană un ritm năucitor al culorilor, alb-negru, alb-roșu, al trăirilor lăuntrice și al sugestiilor vizând fie patima, senzualitatea, jertfa și crima sângeroasă, fie negurile gândurilor și ale doliului, un dialog între noapte și zi, între viață și moarte, cromatica aceasta ivindu-se în chip subtil și persuasiv, totodată, nu în datele tradițional-simpliste ale acelui contrast dintre albul binelui și negrul răului. În fine, aceste componente ale ritmului în plan melodic, cromatic și fizic (mișcare și dans) sunt potențate cu un rafinament pilduitor de ingeniosul și „insidiosul" comentariu al luminilor, atât de important în producțiile lui Mihai Măniuțiu, dar pe care l-am întâlnit și în spectacole ca *Oblomov*, datorat lui Al.Tocilescu, în *Iluzia comică* sau *Anatomie. Titus. Căderea Romei,* semnate de Ducu Darie, în *Hamletul* lui Vlad Mugur ori în *Romeo și Julieta* regizat de Lászlo Bocsárdi. De la „prolog" la „pregătirea" poporului din scenă – dar și a publicului din sală – pentru tragedie, pentru accentele pe care le va căpăta

„povestea", când desfășurată ca un ceremonial, când abruptă, laconică, enunțată simbolic (animale, cuțite, foc), și până la finalul memorabil – în care bestiala dezlănțuire de energie, menită să împlinească pedeapsa adusă de om și de zei, este învăluită în același melos maramureșean și purtată către zona incendiară a emoției transcendentale avem mărturia unui spectacol orchestrat parcă aidoma unui poem simfonic. Altfel spus, sunetele se transformă în imagini și culori, iar personajele și faptele din scenă sunt transfigurate și dobândesc puterea inefabilă a muzicii.

Teatrul de Stat Oradea – Electra **după Sofocle și Euripide. Traducerea: George Fotino și Alexandru Miran. Regia și adaptarea scenică: Mihai Măniuțiu. Decoruri: Cristian Rusu și Mihai Măniuțiu. Costume: Cristian Rusu. Cu: Mariana Presecan, Marian Râlea, Suzana Macovei, Ion Mâinea, Șerban Borda, Doru Presecan, Angela Tanko, Elvira Platon Râmbu, Doru Fârte.**

SPECTACOLE

Aurora LEONTE și Luminița GHEORGHIU.

Adrian MIHALACHE

Realism psihologic

Teatrul realismului psihologic rămâne de neclintit. Contestat, depreciat, ironizat, marginalizat, el nu moare și nu se predă. Manifestele avangardelor, teatrul cruzimii, teatrul de imagine, teatrul sărac, absurdul, distanțarea, epicul, didacticul, politicul, vin și trec, fără să-i tulbure liniștea și siguranța. Știe că doar el poate să ofere spectatorilor iluzia, identificarea, emoția pură și nesofisticată. Chiar și minoritatea avizată dorește, măcar din când în când, să vină la teatru doar ca să râdă și/sau să plângă.

Modernismul începe atunci când creația își conștientizează procedeele, astfel încât reprezentarea acțiunii este percepută ca mai puțin interesantă decât acțiunea de a reprezenta. Publicul vrea însă să se regăsească în substanța operei, nu în forma ei. Dezinteresul Adelei față de literatura română, în care nu găsește nici suspense-ul aventurii, nici atracțiile filosofiei, îi prilejuiește lui Ibrăileanu o subtilă digresiune despre insensibilitatea cititorului obișnuit la deliciile stilului elaborat, independent de conținut.

Într-o povestire de Thomas Mann, Tonio Kröger, scriitor obsedat de artificiul scrieturii, se confruntă cu nedumeririle unei cititoare avidă de conținut și indiferentă la formă. Cu măsurată ironie, el îi spune că singura literatură modernă care ar

Luminița GHEORGHIU și Gabriela POPESCU.

Aurelian BĂRBIERU şi Marius FLOREA VIZANTE

Mihaela TELEOACĂ, Delia NARTEA, Luminița GHEORGHIU și Gabriela POPESCU.

putea-o satisface este „admirabila literatură rusă", deoarece doar aceasta păstrează încrederea naivă într-o realitate care poate fi „redată".

„Admirabilei" literaturi ruse îi aparține și piesa *Audiția* de Aleksandr Galin, autor de mare succes la public. Are, pentru a-l obține, tot ce-i trebuie: actualitate, emoție, umor, tandrețe. Mai mult, spre fericirea trupelor de teatru, are și multe roluri feminine. Ni se prezintă o „felie de viață", din societatea Rusiei postcomuniste, pradă dezorientării și răsturnării de valori. Șase femei de diverse vârste și condiții sociale își caută șansa într-o selecție pentru a lucra în străinătate, în industria *entertainment*-ului. Intelectuala, artista, gospodina, aventurierele, mica întreprinzătoare au în comun fragilitatea și inutilitatea. Soții lor, când există, sunt ori înfrânți de viață (*losers*), ori desprinși de ele. Două dintre femei sunt tinere prinse în traficul de carne vie. Agitația în jurul concursului respectiv dezvăluie speranțe, drame, traume, regrete. Nimeni nu iese din impas, dar impasul este comentat, aprofundat, agrementat cu vodcă și lacrimi, cu râsete și cântece. Originalitatea piesei, câtă este, constă în prezența personajului *raisonneur*, Varia Volkova, care iese puțin din tiparele pitorescului previzibil. Regizorul Mircea Cornișteanu a stăpânit perfect numeroasa distribuție, reușind să îmbine diversitatea cu coerența. Spectacolul este dinamic, colorat și cizelat cu gust. Amintindu-ne de un mai vechi succes al regizorului – comedia englezească *Chinezii* a lui Michael Frayn – remarcăm adecvarea cu care Mircea Cornișteanu se plasează, de fiecare dată, în ambianța culturală a piesei pe care o pune în scenă. Atunci, intuia perfect resorturile umorului britanic, acum, se simte la el acasă în haosul sentimental rusesc. Ritmul este viu și bine controlat, efectele vizuale sunt pregnante, decorul lui Puiu Antemir și costumele Ancăi Răduță sunt funcționale și expresive. Cred, însă, că episoadele revuistice, în care candidatele își exhibă talentele, sunt puțin lungite.

Actorii cuceresc sala aproape la fiecare replică. Aurora Leonte, după excelentul rol din *Marlene*, se dovedește, aici, un adevărat monstru sacru. De la un punct, însă,

Doru ANA, Florin ANTON și Luminița GHEORGHIU.

domină excesiv scena. Mihaela Teleoacă compune cu știință și simț al detaliilor un rol care balansează continuu între ridicol și sublim. Gabriela Popescu distonează atât cât trebuie față de rest, ea fiind singura „artistă" din grup, care arborează o ținută voit cabotină. Delia Nartea și Laura Creț (n-am văzut-o pe Irina Cornișteanu în rolul Lizei) au dezavantajul de a juca un același personaj, cele două eroine nefiind deloc diferențiate prin text. De fapt, avem de-a face cu un singur personaj, interpretat în tandem de două actrițe frumoase și talentate, care, însă, n-au cum să-și arate complexitatea. Marius Florea Vizante joacă modern, fiind în același timp degajat și controlat, fără să facă nici o concesie pitorescului ieftin. Aurelian Bărbieru, în rolul japonezului Aoki, este corect și amuzant, dar puțin inhibat, fără destulă vervă. Interpreții soților sunt inferiori actrițelor. Ei nu dau replicilor tăietura netă necesară, se mulțumesc să fie prezențe oarecum fără contur bine definit. Desigur, Florin Anton, Doru Ana, Ion Chelaru sunt actori importanți, carismatici, care trec rampa, dar prestația lor se situează în zona intuitivului și aproximativului, nu sub semnul lucidității. Cu un cap deasupra tuturora, Luminița Gheorghiu uimește prin precizia tăioasă a jocului ei inteligent și sofisticat. Regretata Vasilica Tastaman, distribuită inițial în acest rol, ar fi fost, probabil, mai pitoresc-vulcanică. Luminița Gheorghiu păstrează mereu o mică distanță față de personaj, ceea ce adaugă la savoarea interpretării.

Un asemenea spectacol nu schimbă istoria teatrului, o face însă mai frumoasă.

Teatrul de Comedie, București – Audiția **de Aleksandr Galin. Traducerea: Ludmila Szekely Anton; versiunea scenică și ilustrația muzicală: Mircea Cornișteanu; regia artistică: Mircea Cornișteanu; decor: Puiu Antemir; costume: Anca Răduță; coregrafie: Răzvan Mazilu; efecte: Mihai Ciucă; asistent costume: Monica Răduță; acompaniament muzical: Radu Grațian. Cu (in ordinea indicată de autor): Aurora Leonte *(Nina Karnauhova)*, Luminița Gheorghiu *(Varvara Volkova)*, Delia Nartea *(Katia Volkova)*, Laura Creț/Irina Cornișteanu *(Liza Volkova)*, Mihaela Teleoacă *(Tamara Pok)*, Gabriela Popescu *(Olga Puhova)*, Marius Florea Vizante *(Albert)*, Aurelian Bărbieru *(Aoki Tetzudzin)*, Florin Anton *(Boris Karnauhov)*, Doru Ana *(Vasili Bok)*, Ion Chelaru *(Viktor Puhov)*. Data reprezentației: 6 martie 2004.**

Nicolae PRELIPCEANU

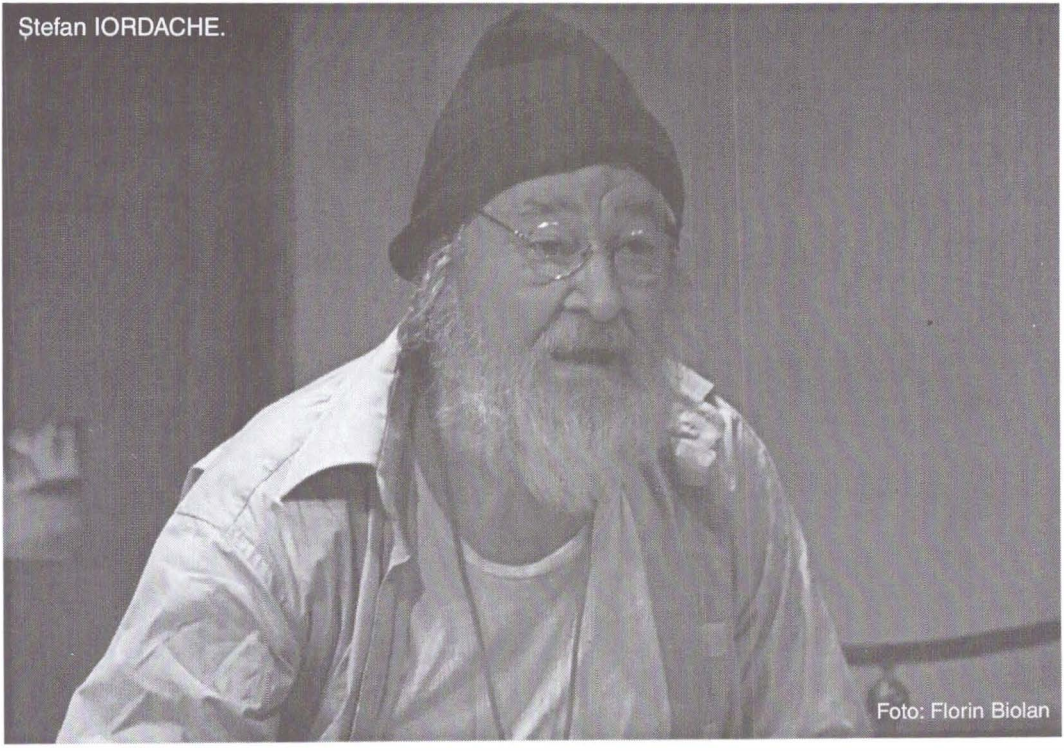
Doi pe aceeași parte a balansoarului

Un spectacol în care protagoniști sunt Ștefan Iordache și Mitică Popescu e, din start, unul de succes. Așa că teatrul Mic s-a asigurat, cu premiera *Alex și Morris* de Michel Elkin, în regia lui Gelu Colceag, față de public. Povestea e una tipică americană, o construcție ca la carte, cu dialoguri repezi și ascuțite, ca niște schimburi de mingi la tenis, între mari campioni. Care dialoguri, totuși, duc, în final, tot spre obștească emoție, pe care alții, mai vechi și mai europeni, o caută cu mijloace sensibil diferite. Se vede că autorul piesei are școală. În părțile noastre de lume s-a râs mult timp, și se mai râde încă, atunci când vine vorba, de „școala de literatură", unde, vorba lui Sadoveanu, câți scriitori intră, atâția și ies. În America se învață conștiincios arta literară. „Cum să scrii un roman" sau „Cum să scrii un scenariu" sunt teme și titluri ale unor manuale pe care mulți le învață neobosit. Cine are ceva de spus capătă uneltele și poate, eventual, răzbi chiar de la prima apariție. La noi, căutarea formei poate dura chiar toată viața.

Nu știu dacă autorul piesei de la Mic este dialoghist la Hollywood, dar mi se pare că ar putea fi. *Alex* e un bătrân evreu, aflat într-un cămin-spital. Stă singur în cameră, se laudă cum n-a mai vrut el să locuiască împreună cu familia fiului său. Nu-ți trebuie mult timp ca să înțelegi că totul e bravură, că nimic din povestea lui nu e adevărat. E, de fapt, singur pe lume, ceea ce se va afla după ce va muri, cum e cuviincios în orice piesă bine scrisă. Dar până atunci, în camera/viața lui apare *Morris,* un bătrân timid și politicos, pe care *Alex* îl bruschează un timp. De fapt, *Morris* e în tranzit spre propria-i cameră. Să nu uităm că povestea se petrece în america (SUA) și nu în România. Iarăși nu-ți trebuie prea multă imaginație ca să-ți dai seama că nu se vor mai despărți. Treptele spre un ultim atașament reciproc sunt marcate, și ele, cu profesionism. Atât de autor, cât și de actori: *Alex* e Ștefan Iordache, *Morris* Mitică Popescu. Exact în clipa când *Morris* se hotărăște să-i mărturisească lui *Alex* prietenia lui, acesta adoarme spre a nu se mai trezi. Decât în restul clipelor pe care noul său prieten, mai mult postum, *Morris,* le mai are de petrecut pe pământ. În patul lui *Alex,* împrumutându-i gusturile și chiar unele gesturi.

Spectacolul e bine făcut, cu momente poetice, și datorită scenografiei (semnată de Liliana Cenean și Ștefan Caragiu), cu acel ecran-geam, pe care se succed anotimpurile. Ștefan Iordache trece de la seducătorul sedus din *Lolita* la cel învins de o viață nedreaptă, ca mai toate viețile, cu dezinvoltura marelui actor care este. Mitică Popescu își construiește și el personajul cu subtilitate și convingere. Între ei doi, Dana Dembinski-Medeleanu, cea care are grijă de cei doi bătrâni și care, de fapt, scrie povestea lor, se achită profesionist de un rol tipic, dar cu puține oferte pentru o actriță.

Între spectacolele „tinerești" și cele „bătrânești" din ultimul timp circulă un fluid modern (sau o fi postmodern?), cel al dezvăluirii fără (false) pudori a cât mai multe zone ale vieții și corpului. Aici, cu o semi-pudoare, totuși, cum șade bine în cazul unor bătrâni aflați la capătul cursei prin viață.



Ştefan IORDACHE.

Foto: Florin Biolan

Ştefan IORDACHE şi Mitică POPESCU.

Foto: Florin Biolan

Mitică POPESCU.

Foto: Florin Biolan

Irina IONESCU

Toate hachițele, dar nici un secret

Alex și Morris este o comedie ușoară-dragută-amăruie, despre problemele vârstei a treia, dar și despre singurătate, în general.

Se întâmplă în America, într-un azil de bătrâni, unde sarcasticul Alex este nevoit să-și împartă camera cu Morris – un flăcău *iernatic*, blând și extrem de tolerant, la început.

Ceea ce urmează sunt două ore în care se râde mult, comicul de limbaj pus în valoare de cei doi protagoniști fiind favoritul publicului.

La rândul lor, Ștefan Iordache și Mitică Popescu sunt irezistibili în rolurile celor doi *bătrânei* simpatici, obligați acum să se *suporte* reciproc.

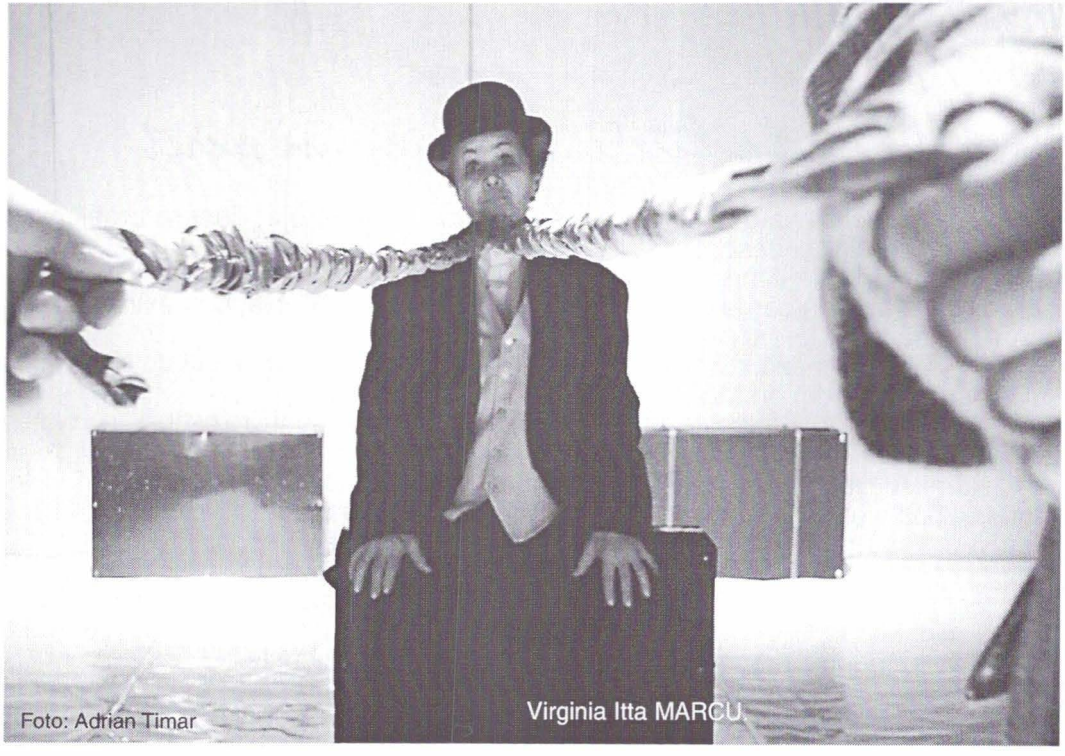
Rămași singuri pe lume, ei își dezvăluie ușor toate tabieturile, maniile, toanele, hachițele și fanteziile, lăsând însă aproape neatinse poveștile adevărate – ca o dovadă de delicatețe și respect pentru imaginea și scenariile posibile pe care și le construiesc și din care, practic, își extrag ultimele energii și forțe vitale.

Prietenia și lucrurile pe care cu drag și le imaginează – uneori – le oferă singurele mici bucurii într-un loc uitat de sfârșit de drum, unde toate acțiunile, toate casele și toți banii din lume nu fac cât o supă caldă cu găluște.

Din punct de vedere regizoral și scenografic, montarea se retrage discret în fața celor doi mari maeștri portretizați aici la vârsta... Senectuții.

Teatrul Mic – Alex și Morris **de Michael Elkin. Traducerea: Carmen Croitoru și Gelu Colceag. Regia artistică: Gelu Colceag. Asistență de regie: Camelia Gavrilă. Scenografia: Liliana Cenean și Ștefan Caragiu. Distribuția: Ștefan Iordache, Mitică Popescu, Dana Dembinski-Medeleanu. Data premierei: 28 februarie 2004.**

Dana DEMBINSKI-MEDELEANU și Mitică POPESCU.



Nicolae PRELIPCEANU

Deschiderea ușilor închise

Angajare de clovn într-un spectacol admirabil la Brașov

Impresionant spectacolul lui Claudiu Goga cu piesa lui Matei Vișniec *Angajare de clovn,* la Teatrul „Sică Alexandrescu", din Brașov, unde cel dintâi este director.

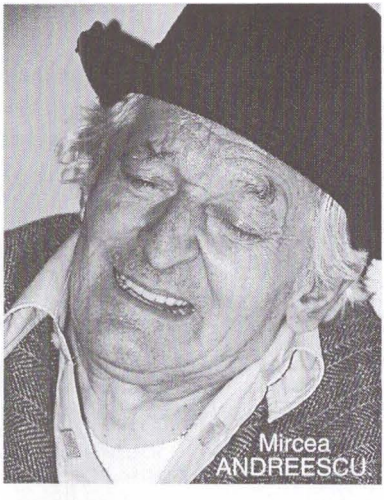
Spectatorul pătrunde pe scenă, într-un spațiu bine închis, cu pereți albi, pe o ușă dublă, deschisă, în fața căreia stă, o alta identică. Este aceea la care vor aștepta cei trei clovni bătrâni, toți cu speranța reluării vieții lor de altădată, în urma unui anunț. La cea de-a doua ușă, doi dintre ei, mai îndrăzneți, vor și bate, fără să primească vreun răspuns lămurit. Ușa aceasta se va deschide numai o singură dată, în final, iar atunci pentru a scoate din scenă cadavrul celui care a murit, imediat după ce a mimat, în fața celorlalți trei, chiar moartea. Cealaltă ușă, pe care am intrat noi, spectatorii, se va tot deschide în cursul acțiunii, de câte ori concurenții vor încerca să scape unul de altul, aruncându-și reciproc uriașul geamantan care îl însoțește pe fiecare dintre ei. O singură dată ușa aceasta nu va putea fi deschisă și anume atunci când pe-afară se aud sunetele, ademenitoare pentru cei trei

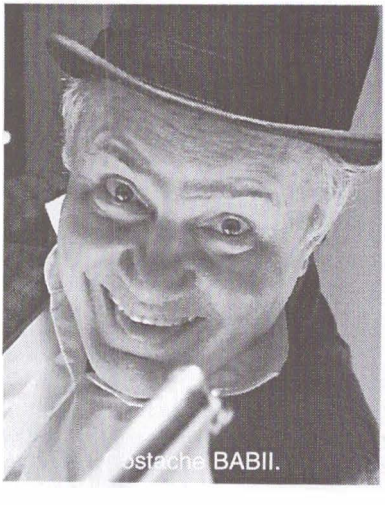
bătrâni clovni, specifice trecerii unui circ adevărat. Atunci, cei trei clovni vor încerca în zadar să iasă şi să se alăture lumii lor, singura pe care o iubesc şi o înţeleg: circul; ei sunt ziditi, împreună cu noi, într-o altă lume, acolo unde, în final, va veni şi moartea să-l ia pe cel dintâi dintre ei.

Dar vorbele spun foarte puţin despre farmecul pătrunzător, dureros, al acestui spectacol, care începe încă din textul lui Matei Vişniec, acest dramaturg cu vocaţie, în acelaşi timp, de poet. Pentru că vorbele pot spune foarte puţin şi despre inegalabilele talente ale celor trei mari actori de la Braşov: Virginia Itta Marcu, Mircea Andreescu şi Costache Babii. Aceştia construiesc, profesionist şi mai mult decât doar atât, trei personaje care au ceva în comun, dar care sunt fiinţe omeneşti bine conturate, bine diferenţiate. Deşi persoane trecute de vreo două tinereţi biologice, cei trei artişti fac minuni în spectacol, cu o energie şi o dezinvoltură a manevrării expresive a propriilor corpuri, pe care o pot invidia şi unii mult mai tineri după buletin. Întâlnirea lor este una exemplară, ei nu se luptă unul cu altul cum fac alţii, mai ales pe scenele din Capitală. Lupta lor, disperată, e doar cea din povestea spusă de Vişniec. Aproape că simţi mulţumirea celuilalt pentru reuşitele celui din faţa sa. Doza de funambulesc pe care o cere subiectul, povestea, nu duce spectacolul dincolo de ceea ce este: o dramă omenească, ale cărei accente tragice sunt compensate de momente de comedie. Aş zice „ca-n viaţă", dacă n-ar fi prea puţin spus.

Finalmente, după toate sensurile care transpar din mişcarea pe scenă a celor trei mari actori, din cuvintele lor, din nuanţele pe care le dau ei corporalităţii, rămâne impresia lucrului excelent gândit şi excelent făcut, o creaţie împlinită, la care contribuie, în ordinea lucrurilor, şi scenografa debutantă Ramona Ingrid Macarie şi compozitorul George Marcu. Nu ştiu dacă teatrul din Braşov se clatină, dar cu acest spectacol Claudiu Goga i-a zidit un serios contrafort, comparabil, cine ştie, cu cele ale mai vechilor zidiri kronstadtiene.

Virginia Itta MARCU.


Mircea ANDREESCU.


Costache BABII.

Constantin PARASCHIVESCU

Europroiect

Noutatea anului 2004 la Craiova este un proiect de colaborare româno-elveţian între Teatrul Naţional şi Théâtre des Osses din Fribourg. El are în vedere montarea piesei lui Émile Zola *Thérèse Raquin* pe scena craioveană de către o echipă de realizatori elveţieni care a creat şi spectacolul de la Fribourg în 2002 (regizoarea Gisèle Sallin, scenograful Jean-Claude De Bemeles, muzica Caroline Charrière, maestru de lumini Jean-Cristophe Despond), apoi prezentarea celor două spectacole alternativ la Bucureşti (5–6 aprilie), la Craiova (7–8 aprilie) şi la Fribourg (5–10 mai). Proiect concretizat în 14 februarie cu premiera de la Craiova.

Émile Zola e cunoscut romancier, cu o vastă producţie epică ce a influenţat puternic literatură franceză din a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi a lumii prin caracterul ei naturalist. Reacţie la convenţionalismul romantic şi la canoanele clasice, naturalismul preconiza simplitatea şi adevărul reacţiilor umane, după o observaţie atentă a faptelor în spiritul filosofiei pozitiviste. Cu accent şi detalii pe latura fiziologică, pe instinctele primare şi chiar pe manifestările patologice. Nu ele constituie, însă, esenţa noului curent, teoretizat de însuşi Zola în *Romanul experimental*, ci deschiderea către medii sociale neinvestigate încă, al oamenilor simpli şi problemelor mai grave ale realităţii. Primul său roman naturalist e chiar *Thérèse Raquin* (1867), primit ca ostilitate în mediile literare şi taxat drept „literatură putredă". Peste şase ani, îl dramatizează el însuşi, găsindu-i „un mediu convenabil [...] personaje care mă satisfăceau pe deplin [...] un excelent subiect de dramă, spre a risca o tentativă scenică, la care visam uneori". Translaţia scoate subiectul din cadrele propriu-zis naturaliste, apropiindu-l de realismul psihologic, mai pronunţat şi complex, al unor scriitori ca Tolstoi, Céline, Galsworthy sau Panait Istrati al nostru. E vorba despre o femeie obligată să trăiască într-un mediu sufocant, meschin, lângă un soţ care nu e în stare s-o facă fericită, lângă o soacră mărginită şi doi vecini bizari, extravaganţi. Inima ei vie se aprinde, firesc, la temperamentul pictorului Laurent, prietenul casei, care tergiversează portretul soţului pentru a mai prinde ocazii de a-i cădea în braţe iubita. Într-o excursie proiectată la lac, cu barca, se conturează soluţia descotorosirii de rival, prin înecare. Gând fatal, ce-i va copleşi prin coşmaruri şi învinuiri reciproce, sporite şi de prezenţa acuzatoare a bătrânei, care a intuit înscenarea şi a paralizat de-atunci. O dramă a conştiinţei, o considera Zola. Ar fi fost în viziune ibseniană, dar e mai degrabă drama sfâşierii a două caractere vinovate ca efect al unei opţiuni iraţionale.

Piesa s-a reprezentat cu nume celebre în distribuţie până pe la jumătatea secolului trecut – Eleonora Duse în Italia (1879), Giacinta Pezzana în turneu şi la Bucureşti (1381), Agatha Bârsescu, Maria Ventura (1910), Marioara Voiculescu şi Lucia Sturdza Bulandra (1928), din nou Lucia Sturdza cu Irina Răchiţeanu – „iederă şi şarpe" (1946), Simone Signoret şi Raf Valone în film (1953). La Craiova, Mia Teodorescu, într-o reprezentaţie care „a cucerit publicul" (1929), cum consemnează istoricii Al. Firescu şi C. Gheorghiu în caietul-program al recentului spectacol.

Cerasela IOSIFESCU.

Leni PINȚEA HOMEAG și Ilie GHEORGHE.

Regizoarea Gisèle Sallin – cu un palmares respectabil de montări: *Antigona* de Sofocle, *Fedra* de Racine, *Femeile savante, Școala femeilor* și *Bolnavul închipuit* de Molière, *Neînțelegerea* de Camus și *Frank al V-lea* de Dürrenmatt – mi-a stârnit curiozitatea cu câteva gânduri despre „stilistica mizanscenei" publicată în același caiet. „Primul act este clasic... al doilea este o adevărată melodramă... al treilea are o structură decupată cinematografic... ultimul act este cât se poate de realist". N-am simțit diferențierile de stil în spectacol, el este „cât se poate de realist" tot timpul, cu acuratețe de stări și atmosferă care transpun exact și limpede nuanțele relațiilor. Într-o distribuție echilibrată și o ambianță sordidă pe măsura motivațiilor dramei, cu încăpere întunecoasă, pereți murdari, un godin sărăcăcios și ferestre înguste suspendate în tavan, ca la subsoluri. Spre care se cațără Thérèse, pe o noptieră, pentru a mai prinde ceva din tumultul vieții reale de afară. Cerasela Iosifescu e în corespondență cu rolul, evoluând cu reținere în scenele de familie și exuberanță pasională în cele cu Laurent, izbucnind doar cam dur în confruntarea finală. La rândul lui Mihai Arsene e jovial și firesc în Laurent, sfâșiat de coșmar în actul culminant când luptă să se desprindă din teroare. Creația distinctă e a Lenei Pințea-Homeag, *Doamna Raquin,* care joacă premeditat neutru până în ultimul act, când îngheață cu privirea personaje și spectatori, fără ostentație, ci doar cu mișcarea scurtă a ochilor de la unul la altul sau fixitatea lor rece, intensă. Pe linia firescului evoluează și Adela Minae într-un rol mai restrâns, Suzanne. În antiteză, compoziții caricaturale la *Domnul Michaud*–Ilie Gheorghe și *Domnul Grivet* (mai apăsat, cu cocoașă și bonetă)–Angel Rababoc. Soțul, Camille Raquin, naiv și suficient, e interpretat cam zgomotos de Marian Politic, ceea ce îi reduce din relief.

Teatrul Național Craiova – Thérèse Raquin **de Émile Zola. Traducere: Vally Predoaica. Regia: Gisèle Sallin. Scenografia: Jean-Claude De Bemels. Muzica: Caroline Charrière. Maestru de lumini: Jean-Cristophe Despond. Cu: Cerasela Iosifescu** (Thérèse Raquin), **Leni Pințea-Homeag** (Doamna Raquin), **Ilie Gheorghe** (Domnul Michaud), **Mihai Arsene** (Laurent), **Angel Rababoc** (Domnul Grivet), **Adela Minae** (Suzanne), **Marian Politic** (Camille Raquin). **Premiera: 14 februarie 2004.**

Crimă ipotetică printre baloane

Într-un deceniu, tânărul scriitor din Republica Moldova Dumitru Crudu (37 de ani), „un poetastru",cum se definește singur, poet și dramaturg, a publicat mai multe volume, autoprezentându-se în versuri „Falsul Dimitrie" (1994 și 2003), iar în teatru, denunțând falsitatea valorilor contemporane dintr-o lume în derivă, absurdă, violentă – *Crima sângeroasă din stațiunea violetelor* (1999) *Salvați Bostonul!* (2001), *Un vals de adio aproape ca în Bertolucci, Doi jucători* (2002) și *Eugen Ionesco nu a existat* (2003). Încununat de la debut cu premii – două pentru *Crima sângeroasă...* –, jucat în Italia, la Chișinău și prezent cu un spectacol-lectură la Dramafest din Târgu Mureș în 1999. În România, piesele nu i s-au jucat, în afară de o versiune radiofonică la Iași a textului de la Dramafest. Până de curând, la început de 2004, când Teatrul Național din Craiova i-a înscris în repertoriu *Crima sângeroasă...* și i-a încredințat montarea regizorului Șerban Puiu, tânăr și el.

Piesa este o parodie originală și incisivă la adresa proliferării violenței în ziua de astăzi. Scrisă în maniera absurdului cultivat de Eugen Ionescu și Matei

Vişniec, pe care îi şi pomeneşte în text, cu o structură logic articulată pe anacronismul care terorizează individul şi ucide eul. „Trăim într-o lume bulversată, confuză", mărturiseşte el într-un interviu, „mă interesează problema «ţapilor ispăşitori» ... sunt preocupat de «oamenii din umbră»" („Teatrul azi", nr. 8–9–10/2001). Indivizi din umbră acţionează aici împotriva unui ţap ispăşitor, spre a-l pedepsi pentru o crimă pe care îl tot îndeamnă s-o facă. Un om simplu, cinstit, naiv, Istan, care vine cu soţia lui Olda să se odihnească în staţiune câteva zile. Tristan şi Isolda, în versiune amputată de vremuri vitrege. Staţiunea e periculoasă, în ea „se petrec lucruri îngrozitoare – de-a dreptul oribile", pereţii, podeaua, aşternuturile sunt pline de sânge. Doi poliţişti sunt trimişi să aresteze criminalul, dar trebuie să-i provoace fapta mai întâi, uciderea Oldei. În premeditarea la care îl constrâng, oamenii puterii au ca aliaţi administratorul şi femeia de serviciu, clienţii, mulţimea de afară care asaltează staţiunea înjurând, ziarişti şi redactori de televiziune. Istan trebuie convins că e un criminal odios şi lichidat, ceea ce nu se întâmplă, pentru că rezistenţa lui omenească e inalterabilă. Ca a lui Bérenger cu rinocerii. Scenele sunt scurte, încărcate de miez, contextul e extins istoric şi politic, cu referiri la comunism („pe care, nu-i aşa că şi dumneavoastră l-aţi iubit un pic?"), la realităţile postcomuniste (inflaţie, disponibilizări, scumpiri) şi mai ales intrarea în Europa şi NATO („Cu aceste cuţite, furculiţe, linguri – acum un pic murdare de sânge – putem intra liniştiţi în Europa"). Replicile au tâlc şi ascuţiş satiric, insinuând, uneori, parcă o revoltă împotriva cuvintelor („Ştii, am ars toate paginile din dicţionar unde apăreau cuvintele *crimă, moarte, nebunie, omor, sânge"*). Nu e o piesă de anvergură, însă, prin dezvoltare şi complexitate, e expresia concisă a unei reale vocaţii.

Spectacolul se joacă la Sala Studio, într-un spaţiu incolor, cu semne bizare pe pereţi, paravane mobile şi mese pe rotile, care figurează poate instabilitatea. La suprafaţa meselor, apare câte un cap roşu legat în pânză, făpturi anonime şi stranii care-şi rostesc replicile gâtuit, într-o precipitare ce ar vrea să stârnească nelinişte, incoerentă şi cu stridenţe. Regizorul depersonalizează, ceea ce nu e rău în intenţie, numai că masa cetăţenilor în mantale şi pantaloni crem, cu glugi negre pe cap şi serviete în mână, deviază spre orice, îşi pierde funcţia de manipulare presupusă, e grotească şi labilă. Piesa are o logică a absurdului, gradaţie şi un sens al denunţării lui, spectacolul aduce absurdul gonflat cu mingi, baloane şi bile roşii care plouă în scenă abundent, într-o sarabandă de fraze rostite strident, în cor sau singular. Mă rog, eu am fobia decibelilor, uneori se pot tolera, dar când se menţin tot timpul la nivelul gălăgios, pe una sau şapte voci, nu mai au audienţă şi coerenţă.

Nu sunt de vină studenţii anului trei actorie de la clasa profesorului Ilie Gheorghe, incluşi aici în distribuţie, cărora li s-a cerut asta, altfel agili şi expresivi în mişcări. După cum, prin contrast, meritul de a-şi menţine logica şi normalitatea firii în Istan e mai degrabă a actorului Nicolae Poghirc, concentrat în sine. Cam pe aceeaşi undă cu el, cu sensibilitate şi limpezime în expresie, Corina Druc *(Olda)*.

Teatrul Naţional Craiova – Crima sângeroasă din staţiunea violetelor **de Dumitru Crudu. Regia: Şerban Puiu. Scenografia: V. Penişoară-Stegaru. Muzica: Răzvan-Alexandru Diaconu. Cu: Nicolae Poghirc *(Istan)*, Corina Druc *(Olda, Dumitru Crudu)*, Romaniţa Ionescu *(Femeia de serviciu, Umbra lui Istan)*, Raluca Păun *(Agentul de publicitate)*, Cătălin Băicuş *(Administratorul, Chelnerul)*, Florea Beciu, Daniela Grujdin, Ştefan Nicolae, Fineta Oprea *(poliţişti)*, Raluca Băbţan, Dragoş Măceşanu, Ioana Podăreanu, Cristian Pârcălabu, Ruxandra Predoi, Dragoş Spahiu, Alis Ianoş *(cetăţeni)*. Premiera oficială: 14 februarie 2004.**

Un musical la Buzău

Un proiect inedit al Teatrului „George Ciprian" din Buzău, în colaborare cu T.N.B., este musicalul *Godspell,* conceput de John Michael Trebelak, pe muzică și versuri de Stephan Schwartz, în regia lui Calvin McClinton, coregrafie Edie Cowan și scenografie Yvonne Adeline Pater. După cum se vede, realizatori străini, care prin *Godspell* – cum scrie în foaia-program – „încearcă să lege o punte între două culturi, două mentalități și două societăți total diferite". Un experiment, axat pe o temă biblică, ușor adaptat la realitatea românească. Cu amendamentul că afirmația „teatrul românesc nu a trăit exercițiul unui teatru muzical" e inexactă și ar fi trebuit spus mai degrabă „exercițiul unui *asemenea* teatru muzical", pentru că încercări, mai mult sau mai puțin apropiate de gen, s-au mai făcut (printre altele, cândva la „Nottara", la „Fantasio" din Constanța). Celebru pe Broadway, preluat cu succes și în Europa, *musicalul* s-a impus prin expresia muzical-coregrafică a subiectului, tratat cu mare fast scenografic, a lansat vedete și, mai spre sfârșitul mileniului, și-a adâncit latura dramatică până la preluarea unor piese din patrimoniul universal și îmbogățirea limbajului specific, care l-au scos din zona limitată a divertismentului.

Situând tentativa actuală în afara oricărui termen de comparație, ca un experiment doar, cum se și recomandă, se poate spune că e un pas cu dreptul spre valorificarea acestui limbaj propriu, unde prioritatea e a expresiei dramatice de ansamblu în mimică, voce, mișcare și fantezie. Modest și subțirel uneori, cu definire mai ezitantă a eroilor implicați (un Christ firav, de pildă), spectacolul de o oră e ingenios și agreabil prin muzică și armonia vocilor (compozitorul e chiar laureat al Premiului Oscar), plasticitatea mișcărilor și tinerețea protagoniștilor, cu un aer de naturalețe discretă și de emoție, câteodată.

Elisabeta POP

Publicul este invitat să râdă

Piesa despre care Eugen Ionescu mărturisea că „o prefer tuturor celorlalte" (SCAUNELE, adică) oferă, ca de altfel toate piesele ionesciene, infinite posibilități de transpunere scenică. Recitind *Scaunele* (regizorul a optat pentru traducerea semnată de Vlad Zografi și Vlad Russo – cu toate că și varianta oferită de Dan C.Mihăilescu este excelentă), mi-am dat seama că, cel puțin câteva dintre sugestiile traducătorilor, din „Note", au fost utilizate cu folos de regizor.

Urmărind indicațiile autorului, scenografa Geta Medinschi a imaginat un decor în care elementele realiste, zidurile de piatră, par a fi ale unei vile-cetăți vechi, se îmbină cu cele suprarealiste sau chiar absurde, cum sunt numeroasele uși pe cele două laterale, plus una foarte înaltă în fundal – pe unde va intra, nu-i așa, împăratul... Decorul are ceva neliniștitor, straniu așa încît, apariția, dintre

spectatori a celor doi Bătrâni, târşindu-şi picioarele, obosiţi, sfârşiţi, gata să se prăbuşească acolo, în faţa spectatorilor.

E meritul regizorului distribuirea în cele două roluri mari a doi actori tineri. Cel puţin Luminiţa Tulgara face o compoziţie exemplară, ştiind să creeze o bătrână la care decrepitudinea şi urâţenia nu sunt exprimate neapărat prin riduri şi cocoaşe, ci mai elegant, cu ajutorul unui costum – de fapt o rochie ce cade otova, ciorapi şi pantalonaşi „băbeşti" cunoscuţi sub numele pitoresc de „moartea pasiunii". Şi, mai ales, prin felul cum priveşte, cum se strâmbă, cum devine subit bătrână, – numai ea o ştie cum face asta – cum îşi schimbă, de la o clipă la alta rictusul, cum îşi lasă umerii în jos, de parcă, dintr-o dată, a îmbătrînit cu zeci de ani.

Apoi, ca prin minune, ea are puseuri tinereşti, erotico-sexuale, devenind, brusc, o tânără pentru care seducţia şi sexul chiar trec pe primul plan. Valentin Ivanciuc o secundează cu destul aplomb – dar, se vede, şi cu oarecare deprinderi dintr-o experienţă scenică mai bogată –, aparenta lor comunicare (de fapt, o certă absenţă a oricărei comunicări) decurgând, paradoxal, într-o anormală normalitate.

Cei doi încep o joacă, aproape de copiii, apoi una marcat erotică, specifică vârstei tinere, fiecare etapă fiind absurd amestecată cu vârsta decrepitudinii, a descompunerii – energia lor scade treptat, pentru ca apoi, ca prin minune, la momentul aducerii scaunelor să dobândească o putere şi o vitalitate specifică nebunilor: nu există oprelişti pentru acest final apoteotic, amestec de conversaţie banală de salon (atît de ridiculizată mereu de Ionescu) şi de primire protocolară, obedientă chiar, a personalităţilor–oaspeţi importanţi ce vin la nesfârşit. Prin faţa ochilor tot mai miraţi ai celor doi cu „minte zburdalnică", trec fantomele oaspeţilor, totul culminând cu apariţia – bine pregătită – a *Oratorului mut* (Daniel Petrescu) care se chinuie vizibil să se facă auzit, dar care, ca în coşmaruri, nu poate scoate decît sunete mute, de fapt mimează o vorbire coerentă urmată de gesturile aferente. În acest vârtej al vidului", cei doi bătrâni, tot mai excitaţi şi mai exaltaţi, ajung la paroxismul trăirii momentului, strip-tease-ul lor jalnic fiind punctul culminant al acestei farse tragice. Publicul e invitat să râdă, dacă vrea, dar credeţi-mă că nimeni în sală nu râde, decât poate cu acel râs strâmb care, cum spune Bergson, poate fi declanşat prin inserarea unei idei absurde în tiparul consacrat al unei fraze".

O muzică tulburătoare – Mahler, Prokofiev – contribuie fericit la împlinirea momentelor de o teatralitate atent compusă.

Dacă aş reproşa ceva spectacolului ar fi, poate, spaţiul inadecvat al scenei mari, mult mai interesant, pentru un spectacol de studio părându-mi-se un spaţiu neconvenţional. Apoi ar mai fi cîteva lungimi ce ar fi putut fi evitate, imprimarea unui ritm şi mai drăcesc fiind aproape imposibil.

Lipsa de umor a regizorului se simte însă, actorilor fiindu-le desigur tăiate puţinele momente în care râsul-plânsul ar fi putut convieţui fericit. Cît priveşte talentul de coregraf al regizorului – pe care nu-l ştiam – bănuiesc că doar din lipsă de fonduri nu a apelat la un coregraf autentic.

Dar, pentru că nici un cronicar nu e musai să fie cârcotaş cu orice preţ, voi încheia spunând, că spectacolul semnat de Ioan Ieremia la Timişoara, este, sigur, unul temeinic, chiar dacă nu întru totul plin de elemente originale. Dar el nu iese din tiparele specifice teatrului absurdului, se.vede limpede că a citit destule studii despre teatrul ionescian (lectura din Nicolae Balotă e evidentă), aşa încât spectacolul are coerenţă şi e în spiritul genului.

Teatrul Naţional „Mihai Eminescu", Timişoara – Scaunele **de Eugen Ionescu. Traducerea: Vlad Zografi şi Vlad Russo. Direcţia de scenă: Ioan Ieremia. Scenografia: Geta Medinschi. Cu: Luminiţa Tulgara, Valentin Ivanciuc, Daniel Petrescu.**

Omul de aur

Pentru publicul maghiar, numele lui Jókai Mór (1825–1904) este, categoric, garanția unei opere clasice solide și foarte îndrăgite. Aș zice că, spre deosebire de alți scriitori maghiari, numele scriitorului este bine cunoscut și cititorului român care, de pe la începutul secolului XX a avut la îndemână traduceri destul de bune.

Cunoscând romanul, știind adică acțiunea,ei, spectatorii, au fost extrem de atenți la tot ceea ce ține de spectacol: décor, costume, interpretare. Acest lucru, această teamă de a nu-i dezamăgi a funcționat și în cazul regizorului Gali László, invitat de la Debrețin, pentru a cincea oară, la Oradea. El nu și-a propus să violenteze prin nimic imaginea clasică a situațiilor atât de familiare, a personajelor știute pe de rost... din acest text, despre care scriitorul Mikzath spunea că „e frumos ca un vis al aurorei". Dacă, totuși, spectacolul nu este unul muzeistic, acest lucru se datorează echipei, regizorului, adept al unui teatru modern dar nu „cu orice preț", necum gratuit, scenografilor (Bölöni Vilmos și Vasilatos Ianis), costumierei (Kelemen Kata), ei imaginând un cadru esențializat, alcătuit din elemente puține dar semnificative, din lumea atât de specială a romanului și a piesei (versiunea scenică este semnată de regizor), iar costumele (peste 50!) sunt superbe, pline de fantezie, frumoase, adevărate creații ale modei sfârșitului de secol XIX și, ce-i drept, purtate cu eleganță de actrițe.

Dar, înainte de orice, linia modernă a spectacolului o dă jocul actorilor, hotărâți să renunțe pentru totdeauna la jocul vetust, la gestul larg, demodat, la inflexiunile demagogic-retorice, la emfază...

Într-adevăr, în fața spectatorilor se perindă, în mult prea cunoscutele aventuri ale eroului Timár Mihály, o galerie de personaje cu biografii deloc obișnuite. Din relația cu ele, Timár iese mai bun, mai înțelept, în fond „un om de aur", abia după ce nu mai este...bogat. Sufletește însă și el se îmbogățește, iar dragostea adevărată îl face cu adevărat bun. Actorul Medgyesfalvy Sándor – nume de referință al trupei orădene – a creat un Timár așa cum, bănuiesc, și l-au imaginat cititoarele cărții: frumos, cu un șarm aparte, sensibil, cu un dezvoltat simț al dreptății. Dar, om totuși, neocolit de mici păcate și greșeli omenești, ceea ce-l face încă mai agreabil. Relațiile cu femeile din preajma lui, cu *Timea* (Fodor Réka joacă nuanțat, are misterul femeii arabe, rezerve și candori neobișnuite, o senzualitate tipic orientală), cu *Tereza,* femeia aprigă (Csiky Ibolya are forță, are o gingășie și o înțelepciune specifică femeii simple, pline de bună-cuviință), cu Márton Erzébet, o *Zsofia Brazovics,* ca un filigran, minuțios compusă din credință, supunere, iubire, cu *Athalie* (căreia Firtos Edit îi împrumută, dezinvolt, propriile mici defecte, cum ar fi vocea ascuțită, dar și privirea rea, răzbunătoare, a femeii înșelate, însă imposibil de îngenuncheat). Și, în fine, relația cea mai plină de gingășie cu micuța și simpatica țărăncuță *Noemi,* pe care Timár o iubește sincer și dezinteresat și primește din partea ei un devotament fără granițe și o dragoste curată. Gajai Ágnes este o *Noemi* pe care chiar o crezi, ea are o evoluție firească, e romantică, dar jocul ei e sensibil și nu lasă loc notelor melo...

Kardos M. Robert, îmi dau seama, urmărindu-i jocul de un an–doi, abordează cu seriozitate orice rol, indiferent de dimensiunea lui. Kascuka al său e nuanțat, are mai multe fețe, e greu să-l ghicești de la început și acest lucru îi conferă complexitate.

Să spunem că și muzica a fost aleasă bine, ea argumentând stările în care se află personajele, situații tensionate, încurcate adesea, dar reușind în final ca totul să se termine... cu bine.

Regizorul a evitat elegant nota moralizatoare a textului, reuşind să „citească" piesa în cheia timpului prezent: în fond, trăim şi azi momente întrucâtva asemănătoare: neliniști, singurătate, arghirofilie, pierderaea identității, rătăciri de tot felul şi, mai ales, absența păgubitoare a iubirii şi a mântuirii prin dragoste...

Teatrul de Stat Oradea, Trupa SZIGLIGETI – Omul de aur **de Jókai Mór. Regia: Gali László. Decoruri: Bölöni Vilmos. Asistent scenografie: Vasilatos Ianis. Costume: Kelemen Kata. Muzica: Aldobolyi Nagy György. Cu: Medgyesfalvy Sándor, Hajdu Géza, Fodor Réka, Csiky Ibolya (Premiul Poor Lili), Gajai Ágnes, Ács Tibor, F. Márton Erzsébet, (Premiul Poor Lili), FirtosEdit, Kardos M. Robert, Kovács, Levente jr. Dobos Imre, Madarász Lóránt, Meleg Vilmos, Kocsis Gyula, Dimeny Levente, Molnos András Csaba, Csátlos Lóránt, Kiss Csaba, Nagy Gábor, Nagy Kinga, Kovács Enikö. Premiera: 27 februarie 2004**

Oana BORŞ

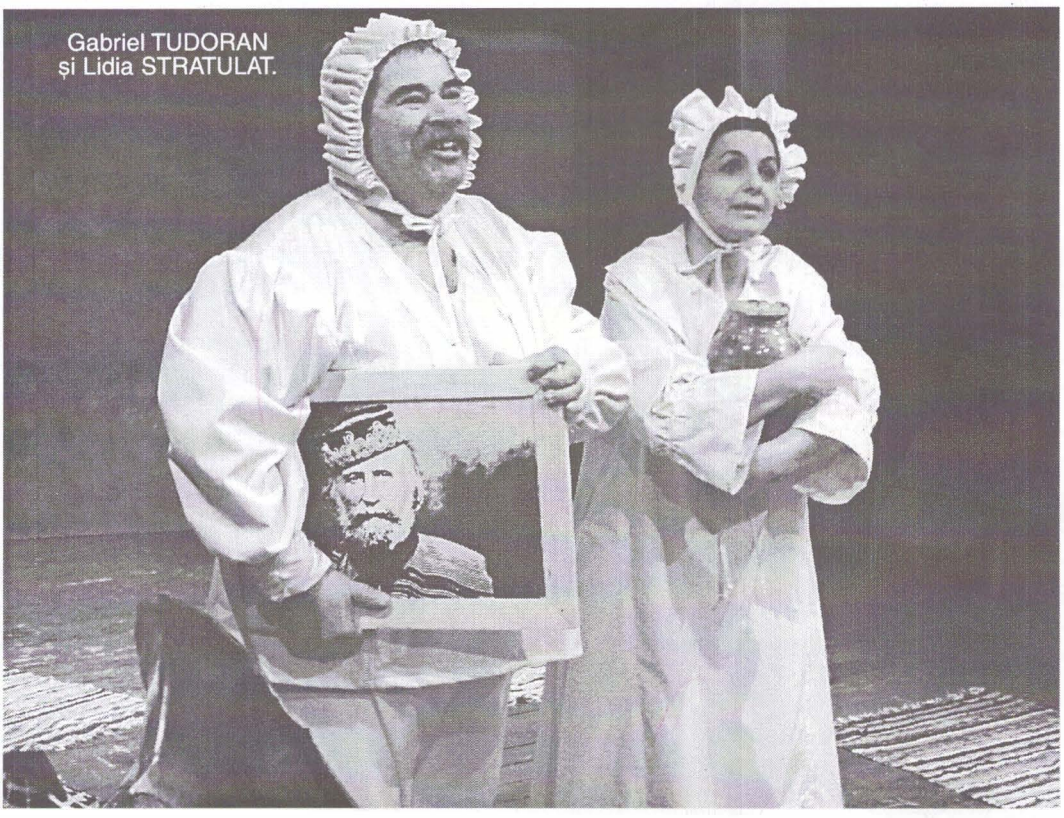
„Curat... Coane Leonido!"

Pentru Teatrul „Anton Pann" din Râmnicu Vâlcea, istoria a fost făcută, în ultimul deceniu, de spectacolul semnat de Silviu Purcărete după *Decameronul* lui Boccaccio, de prezența lui Dan Micu, ca regizor al teatrului. Acum, se pare că lupta se dă pentru o sală adecvată, un nou sediu, sistemul scenă - Casă de Cultură, de care au parte şi alte teatre din țară, fiind, de altfel, impropriu. În acest sens şi în această situație, chiar dacă ne agasează, ne agresează sau ne plictisește să tot aducem aminte de eforturi, ele trebuie acceptate, ca o realitate a momentului, ca o conjunctură a realizării spectacolului, cu implicații adiacente.

Fără a vedea şi alte montări din repertoriul curent ale Teatrului „Anton Pann" (cu excepția celui pe un text de Doru Moțoc, *Zborul – ce fericire!*), dar privind afişele, mi s-a părut transparentă politica managerială de aici, îndreptată cu precădere către textul facil. Se joacă: *Vacanță în Guadelupa* de Pierre Sauvil şi Eric Assous, *Cel care a dat colțu'* de René de Obaldia, *Simfonii de doamne şi domni*, un spectacol de Alexandru Boureanu. Este o politică pe care o aplică şi alți directori, întotdeauna motivată de intenția atragerii publicului. Dacă privim, însă, în curtea vecină, la Târgoviște, oraş aflat în sinonimie din punctul de vedere al infrastructurii economice şi a hărții demografice, am putea spune că se poate şi altfel...

Ultima premieră a Teatrului „Anton Pann" a fost însă un Caragiale: *Conul Leonida față cu reacțiunea*, cu un prolog din articolele politice ale autorului. Remus Vlăsceanu, „combatantul" revoluționar ce ne-a pregătit din foaier pentru „revuluția" pe care o va trăi Leonida, a despicat corect, la nuanță, sensul discursului politic caragialian, fără îngroşări inutile dar şi fără savoare, transformându-şi discursul în simplu text explicativ.

Textele caragialiene au avut din punct de vedere al exegezei literare un parcurs diferit, de la aprecierea lui Delavrancea că scriitorul este „zolist, naturalistul nostru prin excelență", la atitudini actuale reconsiderate, ce punctează modernismul operei lui Caragiale. Tot astfel, decriptările spectacologice de astăzi actualizează, filosofează, caută subsensuri în sensuri, unele susținute, altele la voia falsei nevoi de originalitate. În această „bâlci" al interpretărilor, transpunerea scenică a piesei *Conul Leonida față cu reacțiunea*, realizată de Adrian Roman, se situează de partea „conservatorilor". Regizorul analizează textul la nivel de relație, încercând să refacă atmosfera epocii, însă cu un firesc şi o simplitate extrem de binevenită şi revigorantă.



Gabriel TUDORAN
și Lidia STRATULAT.

El reconstruiește spațiul familial al lui Leonida dându-i un iz patriarhal. Aici posibilele acțiuni revoluționare nu sunt decât modalitatea de a transforma cotidianul în amăgirea unei existențe dinamice, implicate, pentru Leonida, iar pentru Efimița, ca rezoneur, încercarea ei de a egala în interes viața „spirituală" a soțului. Ea vrea să-i intre în voie, fiind mereu gata să recunoască cu supunere și împăcare inferioritatea ei, însă eșecul supozițiilor lui Leonida devine „marele" ei război casnic câștigat.

Sfințenia cu care sunt păstrate iluziile rezidă din grija cu care Efimița împachetează și leagă cu multă grijă ziarele. De fapt, adevărata lor existență este formată din stereotipuri, din lucruri mărunte, din pasiuni mici. Este ritualul pregătirii de culcare, al plăcerii degustării murăturilor, astfel încât celălalt să nu vadă. Al micii gelozii a Efimiței (de data aceasta mult mai tânără decât Leonida) față de răposata soție, a cărei fotografie este încă prezentă în casă, e adevărat, pe partea cealaltă a tabloul lui Garibaldi. O lume plauzibilă, făcută din firimiturile unei zile obișnuite, ce descoperă un univers limitat. Gabriel Tudoran în *Leonida* construiește un personaj rabelaisian, extrem de expresiv, „pofta" lui manifestându-se prin plăcerea amplificării lucrurilor, prin savoarea trăirii evenimentelor. Personalitatea lui scenică impresionează plăcut și dă senzația ocupării întregului spațiu. Îl secundează Ligia Stratulat (*Efimița*), o prezență „corectă", și Hariclea Nicolau (*Safta*) cu o apariției „de culoare", pe amploit-ul personajului.

Teatrul „Anton Pann", Râmnicu Vâlcea – Conul Leonida față cu reacțiunea **de I.L. Caragiale, cu un** Prolog **din articole politice. Regia: Adrian Roman. Scenografia: Ileana Mihăilescu și Adrian Roman. Cu: Gabriel Tudoran, Lidia Stratulat, Hariclea Nicolau și Remus Vlăsceanu. Data premierei: 12 martie 2004.**

Andreea DUMITRU

Woyzeck nu se hotărăşte să moară

Ca şi personajul lui Büchner, Radu Apostol face impresia unui om „hărţuit". Demonul interior nu îi dă astâmpăr, îndemnându-l să se dedice, parcă în ciuda avertismentelor, celor mai riscante proiecte. Nu poate fi vorba de acte de bravadă din moment ce au ca rezultat încrederea, simpatia, adeziunea publicului şi a colaboratorilor săi. Până la *Woyzeck*, cea de-a doua montare pe care o semnează la Teatrul „Maria Filotti" din Brăila, se poate spune că a mers din succes în succes. A lucrat pe texte care vorbesc despre timpul său, a adus pe scenă copii ai străzii şi, o dată cu ei, poezia brutală a realităţii. *Acasă* după Ludmila Razumovskaia sau *Drept ca o linie* de Luis Alfaro jalonează un drum consecvent, început cu *Îngeri în America* de Tony Kushner (spectacol la care a făcut asistenţă de regie), confirmat mai recent şi prin *Chip de foc* de Marius von Mayenburg („citit" pentru prima dată în regia sa, la Teatrul Act). Coinitiator al proiectului *dramAcum*, Radu Apostol face parte dintr-o generaţie care nu cunoaşte răbdarea: ceea ce trebuie spus, poate fi spus oricum, chiar în condiţii materiale precare.

Totuşi, văzând premiera de la Brăila, nu poţi ignora faptul că saltul destul de abrupt de la *teatrul sărac* al generaţiei sale la mărinimia teatrului-instituţie reprezintă, poate, cel mai riscant proiect de până acum al tânărului regizor. *Woyzeck* al său are fason de superproducţie, în care s-a investit serios, şi nu doar încredere. Faptul în sine e lăudabil, ar trebui să încurajeze şi alte teatre din ţară să meargă pe mâna unor tineri talentaţi. De aici încolo, însă, încep semnele de întrebare. În primul rând, nedumereşte alegerea textului. *Woyzeck*, se ştie, nu e o piesă comodă. Moartea prematură nu i-a permis autorului să decidă între variantele de final schiţate, regizorul, însă, e obligat să opteze. Fie şi pentru a specula celebra indecizie a lui Woyzeck, un soi de Hamlet coborât în patologie. Pe Radu Apostol l-a atras, poate, mai mult structura textului, fragmentată, atomizată, ca aproape tot ce se scrie astăzi în teatru. Pornind de la ea, şi-a alcătuit propriul scenariu, adăugând citate biblice, fragmente din corespondenţa autorului, de unde, în mare parte, şi incoerenţa spectacolului.

Începutul e promiţător, tensionat: într-un peisaj crepuscular, *Bunica* (Liliana Ghiţă) îşi deapănă povestea de sfârşit de lume printre copii, *avortoni* ce vor dispărea pentru a face loc făpturilor adulte, golite de suflet. *De ce*-urile inocente ale micilor actori vor fi lăsate în urmă de aroganţa sinucigaşă a *Căpitanului* (Cornel Cimpoae) ori de omniscienţa criminală a *Doctorului* (George Ţoropoc). Regizorul pare indecis, mai apoi, între comedia îndobitocirii umane, susţinută, fără ritm, în spaţiul cazărmii sau al laboratorului, comedia tragică a bâlciului (Alexandrina Halic dirijează, fără voie, o parodie a acestei lumi pentru că secvenţa, prea lungă, tinde să epuizeze subiectul), şi poezia singurătăţii, plină de presimţiri rele, induse de muzica splendidă a Dorinei Crişan Rusu (interpretată, desigur, live, de o mică orchestră). Mihaela Trofimov nu are încotro, până şi costumul îi cere să joace o Maria Magdalena ajunsă în fundul prăpastiei. Plină de feminitate, gravă, încordată, poartă în braţe un bol cu apă, ca pe copilul nedorit, fiinţă fragilă – o imagine superbă, meritând a fi speculată mai mult. Viorel Cojanu îl interpretează pe Andres, insidios, malefic, demon care îl împinge pe Woyzeck spre crimă. Din păcate, tocmai Cătălin Stanciu, interpretul titular, e străveziu pe scenă, înaintând

cu greutate printre replici, fără a spune nimic nou, original despre eroul lui Büchner.

Imaginată de Alina Herescu, lumea din *Woyzeck* e o panoplie de bâlci, încărcată de costume şi obiecte colorate, excentrice, precum tomberonul de reciclare a banilor care însoţeşte apariţia evreului. Replica: „Ce lume caraghioasă! Frumoasă lume!" capătă, astfel, consistenţă. Coregrafia lui Florin Fieroiu trebuie amintită pentru performanţa de a pune în valoare nu numai muzica, ci şi scenografia (de pildă, relieful denivelat al scenei sau patul vertical, cu nervuri sângerii) – la concurenţă cu jocul actorilor, ba chiar punându-l în umbră, adesea. De fapt, atunci când regizorul deţine prim-planul, sustrăgându-se fanteziei colaboratorilor săi, ruptura de stil e vizibilă. În largul său, Radu Apostol pare să se simtă atunci când proiectează pe cortină coşmarul eroului scos din minţi de infidelitatea iubitei: Woyzeck urmărind-o pe Marie în culise, ca în măruntaiele propriei conştiinţe... Woyzeck înfruntându-şi pretinsul rival, solist de trupă rock, undeva, suspendaţi pe o pasarelă, la pod... Woyzeck premeditând, a câta oară, saltul mortal, gestul fatal...

Teatrul „Maria Filotti" din Brăila – Woyzeck **de Georg Büchner. Traducerea: Mihaela Sârbu. Adaptarea: Radu Apostol. Distribuţia: Cătălin Stanciu, Mihaela Trofimov, Viorel Cojanu, Cornel Cimpoae, George Ţoropoc, Emilian Oprea, Alexandrina Halic, Liliana Ghiţă, Valentin Terente, Mircea Valentin, Marius Exarhu, Ramona Gângă, Ludmila Filip, Wanessa Radu, Antonia Ilie, Liviu Pintileasa, Alin Florea ş.a.m.d. Instrumentişti: Ioan Nişcoveanu, Leonard Hotea, Robert Caloian. Trupa E.M.I.: Ştefan Mustaţă, Sebastian Badiu, Alin Stoian, Alexandru Muşat, Adina Băjenică. Regia: Radu Apostol. Scenografia: Alina Herescu. Muzica, conducerea muzicală&pian: Dorina Crişan-Rusu. Coregrafia: Florin Fieroiu. Scurt-metraje: George Dăscălescu. Data premierei: 22 februarie 2004.**

Adrian PALCU

Vulnerabilitatea sinceritǎţii

E indiscutabil că i-a priit regizorului Laurian Oniga recentul său succes cu *Pescăruşul* (de la Teatrul „Tony Bulandra" din Târgovişte, trupă cu care anterior colaborase la fel de fructuos pe un text de Goldoni), din mai multe puncte de vedere. Pare că această capodoperă cehoviană i-a dat un imbold, o reconfirmare profesională bine calibrată, după o perioadă mai „silenţioasă", şi l-a aşezat pe un făgaş al performanţelor cu miză. I-a redeschis, cu alte cuvinte, apetitul pentru acele texte fundamentale ale literaturii dramatice care au de transmis spectatorului ceva important şi general valabil, mai cu seamă în plan etic, şi l-a ademenit să părăsească (sperăm noi, definitiv) zona piesuţelor minore, fie şi numai pentru simplul motiv că atunci când vine din necesităţi interioare – iar nu la comandă! – inspiraţia unui director de scenă funcţionează mult mai eficient.

Aceasta e părerea (cvasiunanimă) a celor care i-au văzut cel mai recent spectacol, realizat spre sfârşitul toamnei, de data aceasta pe scena Teatrului de Stat din Arad, al cărui angajat este. Nu în ultimul rând, Oniga pare să fi găsit un limbaj de comunicare eficient cu actorii săi arădeni – e drept, de data aceasta doar trei la număr – insuflându-le ceva din entuziasmul şi prospeţimea juvenilă cu care el însuşi s-a încărcat la Târgovişte, ceea ce a dus la un rezultat îmbucurător pentru

toți cei implicați. Dar și pentru public, mai ales cel tânăr, care caută acest (gen de) spectacol.

Așadar, cea mai recentă versiune scenică românească a *Domnișoarei Julia* se joacă la recent inaugurata Sală Studio a teatrului arădean, într-un spațiu extrem de ofertant ca posibilități de plasare a mizanscenei, dar deficitar din punct de vedere acustic. E un handicap pe care fiecare actor îl depășește (sau nu) după propriile puteri. Și după inspirație. Ca geometrie însă, m-aș hazarda aproape a spune că spațiul Sălii Studio chiar propune, chiar determină opțiunea pentru un anume text. Îi vizualizează extrem de intim valențele și, deloc neglijabil, dă soluții regizorale aproape de la sine.

Spectacolul conceput de Laurian Oniga are tensiune, are atmosferă, și urmează fără excrescențe maligne textul lui Strindberg. Îi adaugă un comentariu muzical de la Bach până la Bellini (celebra arie *Casta Diva* suprapusă scenei de febrilă exaltare a eroinei), dar și o inspirată ambianță sonoră autentic suedeză (am aflat, după un moment de perplexitate, că avem de-a face nu cu foarte asemănătoarea muzică scoțiană, cum eram tentați a crede, încă de la intrarea în sală).

E un respect înțelept la adresa textului care face bine spectacolului și, prin ricoșeu, spectatorului. Accentele sunt așezate mai clar și asta deschide perspective actualizatoare receptării, fără a transla detaliile acțiunii înspre o aducere la zi forțată. Regizorul vede în textul strindbergian vulnerabilitatea sincerității, conotațiile iremediabil perdante ale deschiderii sufletești din perspectiva vieții ca junglă. Trăirea autentică (dezbărată de crispările protocolului social ori de prudența maladivă dinaintea vieții) e interzisă. Interșanjabilitatea rolurilor pe scena existențială e un joc periculos, cu consecințe tragice într-o lume dominată de valeți. Valetul tot valet rămâne oricâte eforturi de acomodare cu o condiție superioară ar face. Pentru că a fi valet e mai degrabă o stare de spirit. Jean nu este un individ special, un membru excentric al unei comunități oneste. El nu este victima socială care profită de momentele prielnice pentru a-și lua revanșa. El e chiar regula. Bogdan Costea intuiește foarte exact această trăsătură a personajului său, făcând – după părerea mea – cel mai bun rol al său de până

Mariana TOFAN-ARCEREANU și Bogdan COSTEA.

acum. Cu economie de mijloace, cu o răceală constantă – puțin descumpănitoare pentru cei ce se așteptau la patetice salturi între stări extreme – cu o priză la rol puternic ancorată în solul credibilității scenice.

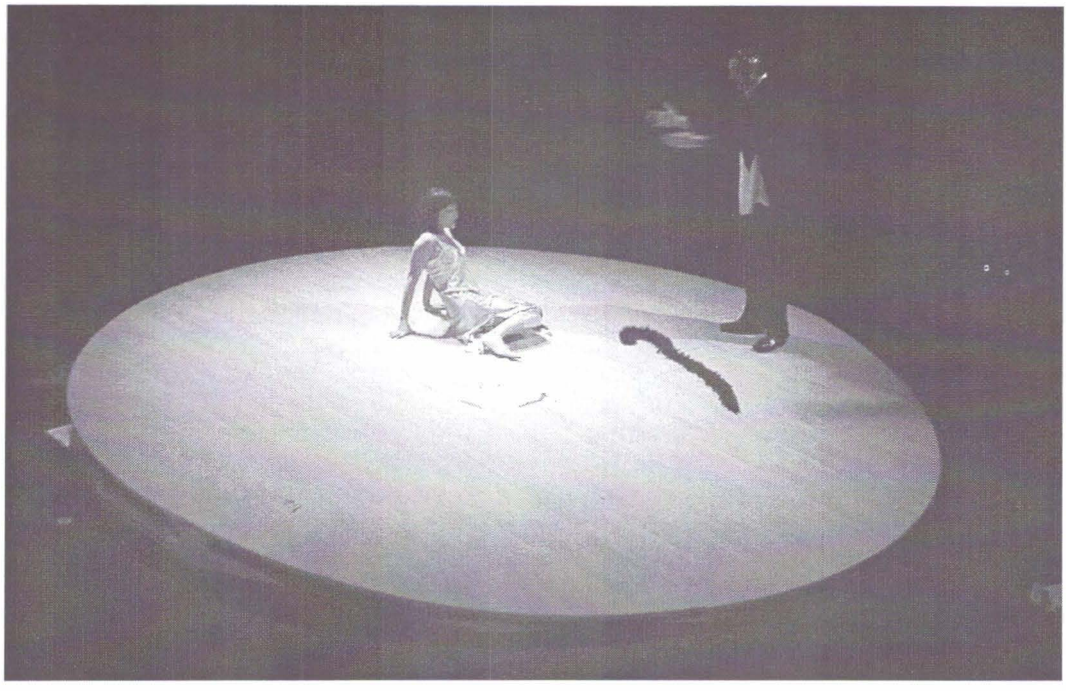
Mergând un pas mai departe, văd în această abordare regizorală, în acest fel de citire a textului, o dezamăgire, o dezabuzare, o nostalgie după lumea autenticei aristocrații. Nu neapărat a celei cu blazon material (averi, moșii, livezi de vișini, concerne industriale), ba dimpotrivă – vezi confesiunea despre părinții Juliei –, o aristocrație a spiritului, teritoriu ideal care poate nu există decât în imaginația câtorva marginali ai acestei lumi controlată de valeți. Marginali, precum Julia, care în exaltarea ei din noaptea de Sânziene realizează cu tristețe că aspirația la o fericire tihnită, departe de mizerii și compromisuri, îi este interzisă. Liliana Balica dă târcoale acestui rol consistent, are câteva scene foarte bune, ca aceea în care la masă, învăluită în fumul de țigară al lui Jean, îi destăinuie acestuia secretele sufletului ei. Julia, încăputâ pe mâna unui „aristocrat" ar fi devenit o artistă. Surprinsă de Jean cu garda lăsată, nu-i mai rămâne decât o unică soluție: extincția. Traiectoriile mediane îi sunt complet incompatibile, ea funcționează pe extreme (de aceea îi pot fi trecute cu vederea, actriței de data aceasta, unele stridențe) Impactul visătorilor cu realitatea are ceva din grația cu care o căprioară imprudentă e surprinsă de acceleratul de Viena în timp ce se hrănea cu fire de iarbă crescute fatal între traverse. Traiectoriile mediane sunt pentru Kristin (bună în rol, Mariana Tofan), o femeie cu Biblia în mână, placidă și conformistă în virtutea unor reguli asumate onest, dar stabilite de alții. Kristin suntem noi, cei care prin mediocritatea noastră confortabilă ne aflăm la jumătatea distanței între sublim și detestabil, mimând sentimente, credințe, competențe. Rămânând, de fapt, în plin ridicol.

Teatrul de Stat Arad – *Domnișoara Julia* **de August Strindberg. Regia: Laurian Oniga. Decor: Onisim Colta. Costume: Oana Văran-Goia. Light design: ing. Lucian Moga. Cu: Liliana Balica *(Domnișoara Julia),* Bogdan Costea *(Jean),* Mariana Tofan-Arcereanu *(Kristin).* Data premierei: 21 noiembrie 2003.**

Corintul, ora „marii crize"

Dacă tragedia antică se pretează – sau nu – la o abordare regizorală actualizatoare – în sensul de a o transplanta din „solul" Antichității eline și a o adapta unui context de secol XXI – e o discuție departe de a fi încheiată, oricât de ermetic și de coerent ar fi demersul creatorilor implicați. Pentru că, asemeni unei plante, dacă îi schimbi solul, textul tragediei respective s-ar putea să nu mai... „rodească". Recte, să nu mai spună la fel de multe ca în varianta princeps. Sau, mai grav, să spună cu totul altceva. Mă hazardez – expunându-mă cu bună știință la un potop de invective din partea avangardiștilor (teoreticieni sau practicieni ai artei scenice) – la a spune că sunt (foarte) rare, (nu numai) după gustul meu, cazurile în care un astfel de procedeu să fie benefic spectacolului rezultat, în care să fie sporit impactul operei antice care i-a stat la temelie. De cele mai multe ori, acesta iese diminuat în urma testului de public.

Pe de altă parte, înregistrăm aici și o chestiune de orgoliu regizoral. Cum adică, se va întreba retoric – și oarecum arțăgos – creatorul contemporan, nu am suficientă inteligență artistică și simț scenic cât să vin cu o propunere originală care să nu calce pe urmele înaintașilor, în general conduși de o anume cuminție (și chiar venerație) în raport cu capodoperele Antichității? Ce mai poate transmite



spectatorului de azi o imagistică a lumii de ieri? În pofida aparențelor, răspunsul, deşi paradoxal, e destul de simplu: capacității de înțelegere a spectatorului contemporan îi este oferită o marjă destul de mare de libertate. Presupunând că îi sunt familiare detaliile, așa zicând, spațio-temporale ale acțiunii, el va fi mai atent la registrul semnificațiilor şi nuanțelor unei propuneri ce funcționează ca un comentariu din interior. Ferindu-se a contorsiona stratul exterior (necum a-l deforma), o atare propunere invită (după propria sensibilitate şi cultură a privitorului) la receptarea straturilor consecutive celui senzorial, iar în cazul unui prim contact cu opera, spectatorul măcar înțelege, în datele-i originale, o capodoperă universală şi nu este teleghidat spre o anumită – în general reducționistă – privire (regizorală). A-l ține în priză permanent cu aspectele vizuale – e, desigur, o cale posibilă – dar ea trebuie să-şi asume riscul unei oboseli a receptorului, care va pasa „frugal" amănuntele din planul ideatic al ofertei, ocupat cu descifrarea codului plastic în care aceasta este concepută.

În acelaşi timp, trebuie să admitem că şi viziunile „cumințti imagistic" pot cădea în fastidios, în platitudine şi plictiseală, atunci când stratul de praf de pe text e prea gros ori ideea ce trebuia să le prezideze naşterea e completamente absentă. Între conduita iconodulă şi cea iconoclastă, la un prim nivel de apreciere, cea din urmă e infinit mai tentantă. Deci, atât *teza* cât şi *antiteza* aspiră cu îndreptățire la prim-planul dezbaterii. Şi, ca de obicei în astfel de situații, vom împinge disputa în ceața *sintezei* şi vom lăsa dezbaterea neisprăvită, expediind sec: atunci când propunerea e valoroasă, nu interesează cărui tip de crez artistic aparține. În fond, Andrei Şerban mergea până acolo încât şi-a montat *Trilogia antică* mizând exclusiv pe atmosferă, utilizând greaca veche, latina, îmbinate cu elemente de aztecă sau japoneză ori cu dialecte pierdute în negura secolelor, cerând scenografilor să restituite (stilizat, desigur) detalii ale lumii antice pe baza unor amănunțite studii documentare în muzeele Greciei; iar Mihai Măniuțiu –

atitudine diametral opusă – de curând, a adus tragedia *Electrei* la datele unui mediu maramureşean, cenuşiu, violent şi degenerat, aparţinând unei vagi contemporaneităţi. Singurul lucru de evitat rămâne până la urmă şablonizarea.

Ion-Ardeal Ieremia, e evident, vrea să actualizeze textul (poate, mai cu seamă, mesajul) *Medeei*, dar merge pe acest drum până la jumătatea lui. Şi asta se simte cel mai clar la nivelul interpretării. Dacă protagoniştii practică un joc modern, Claudia Ieremia, în Medeea, dominând scena şi transmiţând – după câteva minute de acomodare la începutul reprezentaţiei, în care tensiunea se acumulează – un fior credibil al femeii umilite care pune în paranteze dragostea maternă şi pariază exclusiv pe cartea răzbunării, ori Zoltan Lovas care e aici mult – şi în bine – îngrădit în desfăşurările scenice, toţi ceilalţi joacă ceea ce ştiu ei mai bine. Traian Buzoianu e un Egeu jovial ce parcă vine dintr-o comedie de modă veche, Laura Avarvari declamă cu patos şi exhibă o robusteţe sănătoasă a Doicii, Ion Rizea face recital de ilaritate spre deliciul galeriei, Damian Oancea *(Creon)* e un mafiot contemporan cu tricou negru sub costumul la patru ace. Cei doi copii ai Medeei aduc o notă de prospeţime binevenită, de drăgălăşenie netrucată, ei sugerând puritatea care e refuzată unei lumi insensibile la valorile etice.

Elaborarea vizuală a spectacolului (celebra combinaţie de roşu şi negru a corului în momentele uciderii copiilor, oglinzile care compun un joc al vinovăţiilor ce se multiplică la infinit, arena circulară în pantă – unde au loc confruntările între protagonişti, costumele de o ambiguitate voită – cu excepţia celui al Medeei care face trimiteri clare la moda anilor '30) exprimă şi ea dorinţa regizorului de a da semnificaţii moderne mizanscenei. Deschiderea spre universal şi atemporal, atât de *la modă* acum, dar păstrând racordul cu *omul recent*, rămâne vizibilă, dar însoţită inevitabil de eclectismul şi indecizia stilistică a „croielii". Iason poartă tot timpul un frac disproporţionat (fără plastron sau brâu, cu cămaşa atârnând peste pantaloni) şi bigudiuri metalice – fragmente de coroană (?) – care vor cădea în praf o dată cu consumarea tragediei. Medeea, în primele scene, seamănă cu Uma Thurman (din *Pulp Fiction*), fumează dintr-un portţigaret şi se comportă ca o divă a anilor marii crize, urmând a renunţa la peruca neagră-abanos când tulburarea existenţială pune stăpânire pe actele ei.

Am remarcat, de la precedentele-i montări, că regizorul timişorean simte muzical textul. Dacă Skriabin vedea culori asociate fiecărui sunet, Ion-Ardeal Ieremia vede sunete asociate fiecărei stări. Comentariul muzical (compozit, de la Beethoven la Debussy, trecând obsesiv prin marşul funebru al lui Chopin) ridică anumite momente, potenţează inspirat un straniu contrast între lirismul şi cruzimea unor scene.

Nu voi insista pe imperfecţiunile acestui spectacol – ele există, iar regizorul le (re)cunoaşte cu luciditate; nu voi privilegia nici elogiul meritelor lui – şi acestea există şi explică, într-un fel, sălile pline pe care spectacolul le face după un număr de reprezentaţii de la premieră. Voi remarca doar că el prilejuieşte unei actriţe împlinite, conştientă de talentul ei, să-şi adauge în palmares un rol „greu". O victorie profesională deloc de neglijat într-o stagiune în care joacă solicitante şi diverse partituri de dramă mistico-filosofică, de comedie neagră, de melodramă: aceea de a-şi verifica şi calităţile de tragediană, oportunitate destul de rară pentru actriţele tinere de astăzi.

Teatrul Naţional Timişoara – Medeea **de Euripide (traducere: Alexandru Pop). Regia: Ion-Ardeal Ieremia. Scenografie: Geta Medinschi. Distribuţia: Claudia Ieremia, Zoltan Lovas, Laura Avarvari, Damian Oancea, Traian Buzoianu, Victor Emanuel Manovici, Ana Serghie Ionescu, Monica Rusei, Daniela Popa-Bostan, Ana Maria Cojocaru, Ana Maria Pandele, Roberta Popa Ionescu, Mirela Puia, Cătălin Ursu, Ion Rizea, Benone Viziteu. Data reprezentaţiei: 9 martie 2004.**

Petrică NICOLAE.

Andreea DUMITRU

Mahalaua scufundată

„E nesfârşit de urât oraşul acesta. Priviţi toate străzile pline de un fel ciulama specială, priviţi atâţia trecători murdari până la ceafă de noroi, stropiţi de automobile ca de stropitori, abia târându-şi paltoanele şi galoşii…“ Remarca, citată de Ioana Pârvulescu în volumul „Întoarcere în Bucureştiul interbelic“ şi aparţinând, conform deducţiilor autoarei, lui Camil Petrescu, a apărut în presa anului 1924. Am putea, deci, să-i dăm crezare Domnişoarei Nastasia, contemporana sa, chiar dacă un personaj de ficţiune, atunci când aleargă răvăşită de durere în strada Popa Nan pentru a-şi contempla visul acum năruit: „N-am mai găsit nimic din ce-a fost odinioară! Case murdare, cu oameni răi şi femei beţive ca pe la noi, noroi…“ Aşadar, „răul cotidian“ (Ioana Pârvulescu), altădată monopolul periferiei, s-a întins tentacular, ca într-un coşmar, înghiţind *centrul* rezervat „binelui“.

Am încercat să îmi explic, la prima mea întâlnire cu Teatrul „Tony Bulandra“ din Târgovişte, de ce e montată atât de rar „comedia tragică în trei acte“ *Domnişoara Nastasia* (cel mai recent spectacol i s-a datorat lui Horea Popescu, în 1997, la Teatrul Odeon). La prima vedere, nu avem de ce să invocăm „inactualitatea“ piesei. Şi astăzi, mahalaua, cu tot „noroiul“ şi fauna ei umană, e acasă la ea pretutindeni, instalată agresiv în „buricul târgului“. Greu de spus care mai e centrul şi care periferia… În spectacolul de la Târgovişte, mahalaua anului 1927 pare o lume idilică, inofensivă: o carte poştală îngălbenită de timp, privită cu nostalgie şi duioşie. Scenografia lui Mc. Ranin lasă impresia unui ochi împăienjenit de emoţie, a nostalgiei după o lume apusă, a cărei violenţă, ale cărei margini colţuroase au fost netezite de timp. Uliţa năpădită de iarbă, casa într-o rână, grajdul sau birtul din fundal au devenit fotografii de epocă albăstrui, mărite şi închise în rame de lemn, ca nişte flancuri dispuse în

perspectivă. Lumea aceasta ar părea moartă dacă n-ar mai stârni încă zâmbetul firmele scrise cu litere de-o şchioapă pe obloanele caselor: „Zaraf", „Delicatese", „Salon pentru ras, tuns şi frezat La Briciul Comercial. Se primeşte Abonamente şi ALA CARTE". Ori dacă o mână de oameni, bărbaţi, femei cu plozi, ba chiar şi un câine, tolăniţi pe lângă casă sau iţiţi la ferestre, nu ne-ar arunca încă priviri din care nu s-a stins curiozitatea. Şi mai ales dacă reflectorul n-ar surprinde din când în când o fiinţă delicată, o fetiţă furişată după un felinar de stradă, privindu-ne temătoare şi, în acelaşi timp, cu interes. La fel va fi fost, oare, Nastasia pe vremea când mai era doar un copil al mahalalei Veseliei?

Tema copilăriei cu promisiunile ei spulberate de realitate străbate spectacolul pus în scenă de actorul Petrică Nicolae, care impune, astfel, timid, şi propria viziune asupra universului surprins de G.M.Zamfirescu. Din când în când, un puşti, Luca Lacrimă (Irina Melnic), aleargă în scenă cu o roată de bicicletă, dând ocoluri largi spaţiului strict delimitat în care se dezlănţuie eroii mahalalei cu patimile lor. În spectacolul de la Târgovişte, noroiul despre care vorbeşte Nastasia nu se vede. Mizeriei îi ia locul lemnul cald, curat, frust al decorului (alcătuit din câteva piese: o bancă, o masă, gardul casei lui Ion Sorcovă), pus în valoare şi de ecleraj. Cred, de aceea, că primul spectacol cu adevărat revoluţionar cu *Domnişoara Nastasia* de G.M. Zamfirescu va trebui să aducă noroiul pe scenă la propriu, aşa cum Cătălina Buzoianu aducea la Teatrul Mic lacul din *Pescăruşul* – cu toate consecinţele ce ar decurge de aici...

Aşezate în oglindă, mahalaua reală din fotografiile în sepia şi mahalaua ficţiunii, aşa cum o vede Petrică Nicolae, îşi dispută consistenţa, autenticitatea. Regizorul pare preocupat de reconstituirea discretă a unui aer de epocă, începând cu fundalul sonor (cântece de inimă albastră, susţinute live de taraf sau înregistrate pe bandă în versiunea marilor lăutari de odinioară). Indicaţiile dramaturgului par respectate cu sfinţenie, o singură notă de originalitate, în final, când Vulpaşin îşi smulge mireasa promisă de pe catafalc şi execută cu ea, sub priviri stupefiate ale nuntaşilor, un dans macabru, grotesc. Un tango, cu alte cuvinte un semn din lumea bună în care ar fi putut păşi împreună...

Protagoniştii montării sunt Petrică Nicolae (Vulpaşin) şi, mai ales Sebastian Papaiani (Ion Sorcovă), invitat-vedetă al Teatrului din Târgovişte. Plini de forţă, riguroşi, realizând cu eleganţă un slalom printre stări sufleteşti contradictorii, cei doi actori cheamă succesul de public şi îl merită pe deplin. Îi secondează o trupă tânără, plină de energie, disponibilă, inventivă. Laura Vasiliu, interpreta rolului titular, face o creaţie onorabilă: frumuseţea ei fragilă pune în umbră uşoarele ezitări sau vulnerabilitatea care se simte atunci când îl are alături pe Sebastian Papaiani. Sorin Ionescu (Luca) e tentat să confunde maturitatea personajului său cu o atitudine rigidă. Adina Stan (Paraschiva) şi Simona Şaiu (Niculina) reuşesc să fie creaturi stridente şi vulgare atât cât trebuie. Ilie Iordan îl joacă pe Ionel, fante bucălat plin de farmec, iar Maria Nicola (Vecina) face o compoziţie de vârstă savuroasă, descinsă din mahalaua de ieri şi de azi. De fapt, toată distribuţia „cântă" la unison, cu convingere, într-un spectacol curat care vorbeşte cu nostalgie, parcă, despre o lume care ştia să urască şi să iubească făţiş, fără subtilităţi perfide, în care, deşi se ucidea cu sânge rece, replica „Amanto!" putea trece drept invectivă supremă adresată unei femei. O lume colorată, arţăgoasă, dar şi melancolică, duioasă. O insulă scufundată.

Teatrul „Tony Bulandra" din Târgovişte – Domnişoara Nastasia **de G.M. Zamfirescu. Regia: Petrică Nicolae. Scenografia: Mc. Ranin. Cu: Laura Vasiliu, Petrică Nicolae, Sebastian Papaiani, Adina Stan, Ilie Iordan, Simona Şaiu, Sorin Ionescu, Irina Melnic, Maria Nicola, George Corneanu, Radu Claudiu Sandu, Ştefan Cepoi, Vitalie Ursu, Georgeta Mazilescu. Data premierei: 13 martie 2004**

Adrian MIHALACHE

Egalitate, Dreptate, Libertate

Acțiunea piesei lui Slawomir Mrożek, *În largul mării*, se petrece pe o generică plută a Meduzei, în care situația-limită a lipsei de hrană pune în lumină modul în care se încheagă relațiile de putere între oameni. *Grasul* (Mihai Marinescu), conducător înnăscut, forțează, prin ascunderea restului de alimente, luarea deciziei de sacrificare a *Slabului* (Alin Mihalache), printr-un act de canibalism. *Mijlociul* (Adrian Anghel) intuiește forța dominatoare a *Grasului* și se grăbește să-i facă jocul. Interesul stă în demontarea mecanismelor prin care se ajunge la o hotărâre unanim acceptată. Întâi, se recurge la procedeele democratice, apoi, la invocarea valorilor morale, iar, în final, se invocă metafizica libertății. Sloganul luminist – *Libertate, Egalitate, Fraternitate* – este demontat și, apoi, reconstruit: egalitatea este manipulată, fraternitatea este eludată, iar libertatea este falsificată. Dreptatea apare în mod insolit, ca factor mediator între egalitate și libertate, despre care toată lumea știe că se contrazic. Prima secțiune, în care procedeele democratice, bazate pe egalitate, sunt utilizate fără succes pentru desemnarea victimei, aduce aminte de nuvela dialogată *Canibalism în trenuri* a lui Mark Twain. Dramaturgul polonez este aici inferior ca vervă față de autorul american. Ultimul punea în scenă delirul parlamentar, primul se rezumă la ironizarea mecanismelor democratice. În a doua parte, când justificarea omorului se face pe baze morale, dramaturgul nu depășește spiritul fabulei: vedem *Dreptatea leului* de Grigore Alexandrescu, adaptată pentru scenă de Slawomir Mrożek. Interesantă este cea de-a treia tentativă, în care victima e convinsă să-și asume condiția, înțelegându-și libertatea ca necesitate asumată, adică, pur și simplu, negându-și-o. Satira la adresa hegelianismului cu pălărie marxistă este, aici, evidentă. Lovitura finală de teatru vine din intervenția neghioabă a *Mijlociului*, care descoperă rezerva ascunsă de alimente, fapt care-i este fatal. Manevrele abile care te pun în grațiile puterii se întorc adesea împotriva celui care le încearcă: este și cazul lui Constantin Brâncoveanu.

Regizorul *in spe* Traian Șoimu, având ca maeștri pe Cornel Todea și Ion Mircioagă, s-a străduit să născocească semne teatrale vizibile, capabile să facă meditația accesibilă simțurilor. A recurs la o scenografie adecvată (Oana Drăghici), care propune o platformă în balans continuu, sugerând mai puțin legănarea valurilor, cât clătinarea argumentelor. A insistat pe un joc de scenă supraîncărcat de detalii gestuale, în loc să acorde greutate replicilor. I-au reușit, ce-i drept, foarte bine, unele momente, ca, de pildă, scena pregătirii cu ceremonie a mesei. Foirea continuă a actorilor pe scenă este, totuși, în mare măsură, inutilă. Un travaliu mai susținut în privința rostirii textului, așa fel încât semnificațiile lui să fie bine reliefate, ar fi avut, cu siguranță, mai mult efect. Absolvent de filosofie, Traian Șoimu ar fi trebuit să

insiste asupra sensurilor, nu asupra semnelor. Există însă acum prejudecata că a vorbi pe scenă nu este teatral, în timp ce a face tot felul de grimase da. Ca urmare, mesajul ironic şi trist al eşecului oricăror tentative de reglementare a raporturilor interumane răzbate cu greu prin aglomerarea de maimuţăreli. Mihai Marinescu conferă *Grasului* truculenţă de Falstaff, nu şi subtilitate de politician. Are însă vigoare şi aplomb, este o *prezenţă*. Pe Adrian Anghel l-am văzut în ipostaze mai interesante: *Lebensraum, Blaubart*. Aici, el se menţine mereu în aceeaşi ipostază, fără să sublinieze pendulările specifice „împăciuitorilor". De aceea, nu reliefează destul încercarea de a recurge la o victimă din exterior (Poştaşul) şi diminuează impactul loviturii finale de teatru. Alin Mihalache (nici o legătură!!, *n. m., A. M.*) este foarte tânăr şi se vede că a intrat în rolul *Slabului* fără a avea timp suficient să reflecteze asupra dimensiunilor intelectuale ale acestuia. Iulian Postelnicu, degajat şi simpatic, îşi dozează bine umorul în rolurile celor doi mesageri.

În cazul unei piese bune, ca aceasta, darul regizorului constă din a-şi alege echipa şi de a transmite mesajul, inventivitatea de detaliu contează mai puţin. În ce priveşte actorii, talentul nu poate fi suplinit de lecturi, dar poate fi potenţat de ele.

UNATC, Studioul Casandra – În largul mării **de Slawomir Mrożek. Regia: Traian Şoimu. Scenografia: Oana Drăghici. Distribuţia: Mihai Marinescu *(Grasul)*, Adrian Anghel *(Mijlociul)*, Alin Mihalache *(Slabul)*, Iulian Postelnicu *(Poştaşul, Valetul)*.**

Scenă din *În largul mării* de Slawomir Mrożek.

Antoaneta IORDACHE

Examenul de absolvire: câteva emoții din stal, câteva utopii...

În două seri consecutiv, „Casandra" abia face față publicului dornic să vadă producțiile absolvenților UNATC: *Pescărușul* de Cehov (examen de regie – clasa Cornel Todea) și *Bădăranii* de Goldoni (spectacolul actorilor clasei lui Adrian Pintea). Din pricina controverselor de hol pe tema anunțatei intrări libere la spectacole, lucrările de scenografie panotate și expuse acolo rămân în planul secund al atenției. O prezență decorativă. Mai vii, pe canavaua clipei, devin perorațiile ad-hoc despre nevoia de teatru a tinerilor (deși pe un ton cam ridicat). Te gândești că, la urma urmelor, între necazurile depășite de *Studioul Casandra,* nemulțumirea că sala nu e destul de încăpătoare nici nu poate fi numărată. După ce la parter nu mai e loc măcar în picioare, iar balconul s-a încărcat până la refuz, încă e afară, în fața teatrului, zumzetul insistent al celor ce n-au reușit să pătrundă.

Atmosferă cu orizontul de așteptare generos. În temperatura momentului, parcă nu-și au rostul niște observații critice scorțoase, fie ele cu temei. În fond, singura vigilență obligatorie – aceea a profesorilor de clasă, tocmai s-a încheiat. Poate că, din când în când, cel mai corect și mai sănătos lucru pe care-l poți face, într-o sală de teatru, e să te lași contaminat de emotivități înconjurătoare. O sală plină-ochi, la un examen de diplomă în regie sau actorie; anume de energia ce se descarcă în aplauze într-o astfel de sală au nevoie cei aflați pe scenă. De ce nu ar contribui – cu larghețe – și cronicarul din stal, două zile pe an, la nota maximă pe care le-o dă publicul interpreților de Cehov și Goldoni? În fond, dacă unii sau alții din cei de pe scenă vor fi norocoși, curând vor cântări singuri cadourile acestor seri. Undeva, într-o altă secvență de viață teatrală.

Pescărușul e o montare convenabilă, dintr-un punct de vedere. Decupajele au ritm, tinerii actori sunt laborioși. Personajele feminine câștigă mai mult relief, pe când pentru câțiva dintre actori personajele sunt asemeni unui costum străin. Trebuie să-l porți – și chiar îl porți cu decență, dar nu ți se potrivește. *Spațiul, biografia personajelor, timpul care trece* nu sunt „în scenă", au rămas pe fila textului cehovian. Probabil, drumul spre dimensiunile ascunse în această piesă, pentru regizoare abia a început. Senzația este că, aici, a precumpănit preocuparea pentru *logica relatării.* Și chiar s-a obținut o reprezentație fără greșeli, la acest nivel. Într-o scurtă venire spre rampă a Ninei, însă, ca și într-o tăcere dinspre final, a Mașei, cu toate celelalte personaje în jur, erau și semnale din zonele mai adânci, zonele care fac, pe de o parte *frumusețe,* pe de

altă parte, *riscul* punerii în scenă a piesei. Îmi rămân în memorie: *Raluca Gheorghiu* și *Maria Roman.*

Bădăranii se joacă într-o scenografie ce funcționează în beneficiul trupei și al veselei tribulațiuni goldoniene. Caracterele feminine sunt clar definite, diferențiate. Se observă coordonarea profesorului, până în detaliu. Au pregnanță și haz, atât *Monica Dobrișan, cât și Aniela Petreanu, Karina Nagy, Ileana Gherghina Armășescu* (aceasta, lucrând pe contre-emploi). Dar reprezentația este sigur marcată mai ales de *Bogdan Florea* (ale cărui măști ocultate de uimire, în Lunardo, fac deliciul publicului). Într-un rol de obicei „de acompaniament", se impune *Gabriel Gheorghe.* Mult mai interesantă oferta celei de-a doua zile, de la „Casandra"...

După ce i-am aplaudat pe toți, ceea ce urmează să li se întâmple e ușor de prevăzut. Vor fi absorbiți de o instituție teatrală importantă, vor juca numai Cehov și Goldoni. Întotdeauna în fața unor săli excepțional motivate. Sau, nu?!...

Studioul „Casandra", al U.N.A.T.C. – Pescărușul, **de Cehov. Regia: Corina Oprea. Scenografia: Oana Drăghici. Cu Maria Roman *(Maşa),* Raluca Gheorghiu *(Nina),* Ana Maria Oprea *(Arkadina),* Alex Mărgineanu, Andrei Barbu, Bogdan Sărățean, Ecaterina Țugulea, Cătălin Neamțu, Leonid Doni, Paver Bârsan.**

– Bădăranii, **de Goldoni. Scenografia: Maria Dobre. Cu: Andrei Vizitiu *(Canciano),* Karina Nagy *(Felicita),* Gabriel Gheorghe *(Ricardo),* Bogdan Florea *(Lunardo),* Monica Dobrișan *(Margarita),* Ileana Gherghina Armășescu *(Lucietta),* Alexander Mustață *(Simone),* Aniela Petreanu *(Maria),* Bogdan Sărățean *(Maurizio),* Marius Miron *(Filippeto).***

Scenă din *Bădăranii* de Goldoni.

Luminița VARTOLOMEI

OPERĂ

Fântâna... Comediei

Poate unde (cel puțin la noi) repertoriul curent de opere (restrâns, practic, la... capodopere!) este incomparabil mai modest numeric decât acela de piese dramatice, sau poate unde regizorii de operă (nu numai la noi!) sunt considerabil mai puțini decât aceia de teatru, cei dintâi se văd adesea chemați să monteze din nou, pe alte scene, aceleași titluri. Și, fiindcă extrem de rar se întâmplă ca artistul în cauză să-și fi construit între timp o concepție fundamental diferită asupra partiturii respective (eu una, cunosc un singur caz: acela al regretatului Ginel Teodorescu, care a oferit, după douăzeci de ani, în care spectacolul său s-a jucat necontenit pe scena Operei bucureștene, o cu totul altă versiune pentru *Răpirea din serai* a lui Mozart), el va reface mereu aceeași montare. Prilej fericit de a-și perfecționa creația în detaliile ei cele mai subtile, dar și probă de foc în ceea ce privește rezistența peste timp a structurii de bază inițiale...

După mai bine de un deceniu și jumătate, Cristian Mihăilescu a fost pus acum în situația (determinată de solicitarea impresarială a unui turneu de aproape două luni, prin vreo cinci țări vesteuropene) de a monta din nou, la Opera din Brașov (pe care de câțiva ani încoace o și conduce, în calitate de director general), o partitură cu care, la scurt timp de la spectaculosul său debut regizoral (produs tot la Brașov, într-un antologic spectacol cu *Bărbierul din Sevilla* de Gioacchino Rossini), își reconfirmase, la Teatrul Liric din Craiova, deosebita înzestrare pentru această nouă profesiune muzicală exercitată (după acelea de cântăreț de operă și de critic, pe care le practicase cu succes în primele două decenii ale carierei sale). E de prisos, cred, să mai spun că, reprodusă fidel în datele ei esențiale, montarea de odinioară se dovedește acum la fel de tânără, de proaspătă, de incitantă...

Cum pe lumea asta nimic nu e întâmplător, dirijorul cu care Cristian Mihăilescu colaborase atunci este același cu care în ultimii ani, la Brașov, regizorul „a făcut echipă" în realizarea unora dintre cele mai importante spectacole ale sale (de la *Cosi fan tutte* de Wolfgang Amadeus Mozart și până la *Falstaff* de Giuseppe Verdi, trecând prin *Carmen* de Georges Bizet): Dorel Munteanu. Meritele acestui artist în elaborarea imaginii sonore a spectacolului sunt aceleași pe care le consemnam în urmă cu 15 ani, când, comentând[1] premiera craioveană a lui *Don Pasquale*, remarcam „concursul fericit al dirijorului Dorel Munteanu, care a izbutit performanța de a realiza nu doar coeziunea deplină a ansamblului vocal-instrumental sau cursivitatea și pulsația vie, capabile să pună în valoare frumusețea și sensurile muzicii lui Donizetti, dar și o calitate și o amploare a sonorității orchestrale incredibile pentru o formație de numai 30 de instrumentiști"; evident, cu deosebirea că, acum, muzicianul conduce o veritabilă orchestră de operă, care însă, fiind alcătuită preponderent din tineri, îi datorează însăși existența sa ca organism muzical unitar și receptiv, sensibil și expresiv.

Cum Cristian Mihăilescu face parte dintre puținii regizori de operă a căror creație personală include în chip consubstanțial cadrul scenografic (cel puțin în liniile lui generale), versiunea brașoveană a spectacolului său se deosebește de cea craioveană doar prin calitatea net superioară a realizării efective a decorurilor și costumelor, create de Rodica Garștea cu o admirabilă armonie a desenului și cromaticii. Dominând scena, fântâna arteziană (din care curge nu numai apă adevărată, dar și... umor irezistibil!) constituie o performanță greu de egalat: principalul ei element – o naiadă grațios așezată într-o scoică – este ba sculptural, ba natural, dar de o atât de perfectă identitate plastică, încât publicului îi este aproape imposibil să observe când e vorba de o statuie și când de o balerină. Evident, performanța îi aparține deopotrivă balerinei – Nermina Damian, ce semnează și coregrafia spectacolului –, a cărei primă desprindere de pe soclu produce asupra publicului un șoc la fel de puternic ca și acela încercat când, în actul următor, el va înțelege – abia târziu de tot... – că pe scoică de află, de astă dată, chiar o statuie.

Cum, în cariera sa solistică, s-a distins prin capacitatea de a-și înzestra personajele interpretate cu o veridicitate specială a caracterului particular, Cristian Mihăilescu face parte și dintre extrem de puținii regizori de operă care știu cum să lucreze cu cântăreții, astfel încât aceștia să depășească în spectacol stadiul unei simple mișcări scenice, devenind veritabili actori. Nu e de mirare, deci, că o cântăreață de calibrul Gabrielei Hazarian, pe care altădată am urmărit-o strălucind în rolul titular din *Carmen* sau în Mrs. Page din *Falstaff*, a fost încântată să accepte acum, în *Don Pasquale*, un rol minuscul și mai degrabă jucat decât cântat (*Notarul*). De mirare nu e nici faptul că tenorul Șerban Băcilă *(Ernesto)* și soprana Valentina Mărgăraș *(Norina)* aproape că joacă mai bine decât cântă (dar Șerban Băcilă cântă și la chitară, acompaniindu-și serenada!); sau că basul Dan Popescu, aflat la debutul său pe scena unui teatru profesionist, întruchipează un Don Pasquale aproape la fel de savuros în joc și cânt ca acela (etern model!) realizat odinioară de către Constantin Gabor; sau că baritonul Adrian Mărcan creează un Doctor Malatesta de o prestanță, de o eleganță și de un rafinament comic al evoluției actoricești aflate în perfectă consonanță cu frumusețea glasului său și cu inteligența interpretării sale muzicale.

Cum regizarea uverturii și a „finalului pe aplauze" datează de suficientă vreme ca să fi intrat deja în tradiția spectacolelor de operă, Cristian Mihăilescu a inventat acum... regizarea bisurilor: corul servitorilor și celebrul duet Pasquale–Malatesta, *numere* ale operei lui Donizetti care stârnesc negreșit ovațiile publicului. Ovații ce răsplătesc în cele din urmă întreaga echipă a realizatorilor unui spectacol cu adevărat demn de caracterul și valoarea uneia dintre cele mai izbutite *opere comice* ale lui Donizetti.

Opera din Brașov – Don Pasquale **de Gaetano Donizetti. Regia: Cristian Mihăilescu. Scenografia: Rodica Garștea. Coregrafia: Nermina Damian. Conducerea muzicală: Dorel Munteanu. Data premierei: 28 februarie 2004**

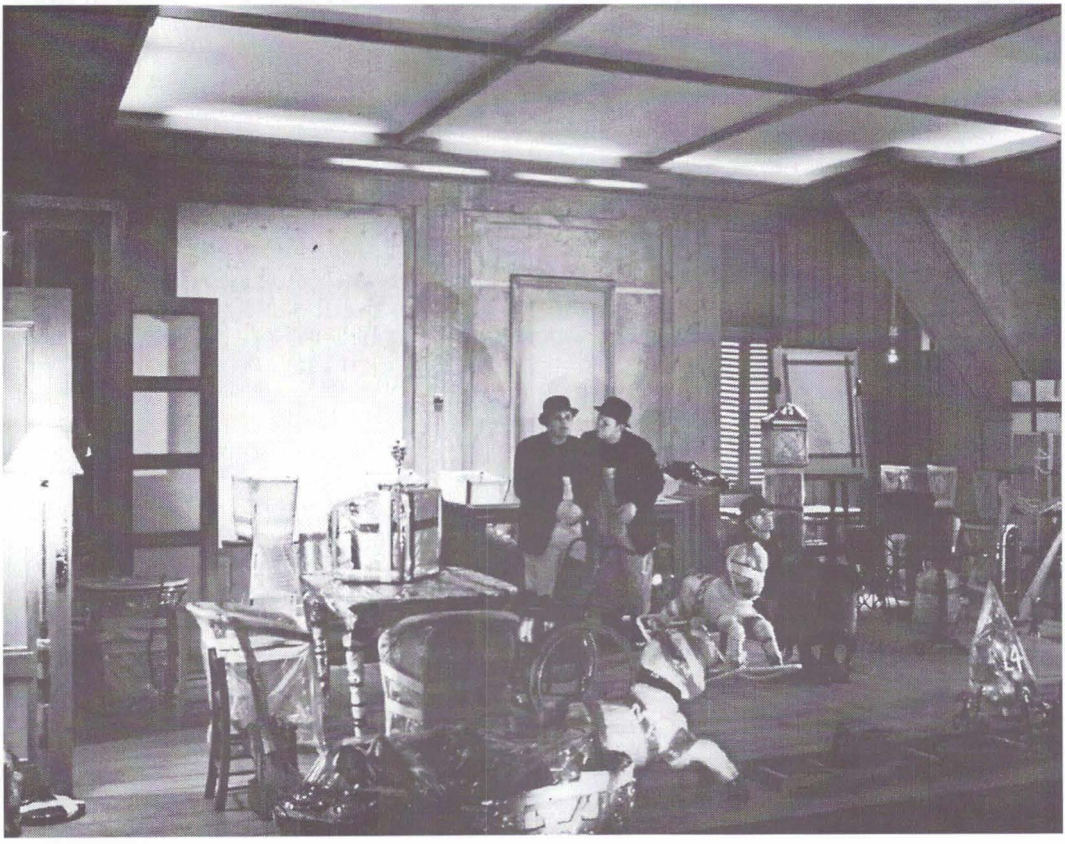
[1] În *Contemporanul* din 24 februarie 1989, text reprodus în: Vartolomei, Luminița. *Teatrul din umbra Muzicii*. București, Editura Muzicală, 2003.

NOI ÎN LUME

Eugen Ionescu – Tompa Gábor la New Castle

„După căderea lui Ceaușescu, s-a născut un interes deosebit de a crea un program de schimb teatral Româno-Britanic, cunoscut sub denumirea de „Noroc". Una dintre cele mai memorabile momente ale acestuia a fost uimitoarea producție cu *Cântăreața cheală* de Eugène Ionesco în viziunea regizorului Tompa Gábor. E extraordinar să-l reîntâlnești pe Tompa în Anglia, lucrând acum cu actorii de la Northern Stage Ensemble pe un alt text de Ionesco, de această dată în engleză, ceea ce ar trebui să constituie un alt obstacol în calea percepției. [...]

Se zice că mutatul dintr-o casă în alta face parte dintre cele mai traumatice experiențe trăite de om, chiar și fără intervenția dramaturgică a lui



Ionesco. Spectacolul ridică acest eveniment la o stare de grație halucinantă. Te poți apropia de el pe o multitudine de straturi și nivelURI: ca de o alegorie a nevrozei umane, sau de o parabolă, care disecă înstrăinarea individului produsă de avuții inutile îngrămădite de-a lungul vieții, dar și ca un eseu despre viața efemeră în care nu ne rămân decât amintirile. Toate astea cu virtuozitatea unei piese de dans modern: secvența în care cei doi hamali intră și ies ca două marionete trase pe frânghie, pe muzica balului din *La Traviata,* este o capodoperă a coregrafiei absurde. [...]

Ceea ce nu se poate pune nici o clipă sub semnul îndoielii este calitatea concepției lui Tompa și frumusețea dezgolită a decorului lui Helmut Sturmer. Francisco Alfonsin împrumută o ținută plină de mister noului locatar; Joanna Holden trăncănește admirabil ca Administratoarea casei, iar cuplul Jim Kitson–Mark Calvert, cu meloanele lor, îmi aduc aminte de cele mai reușite momente din istoria filmului mut..."

(*Alfred Hickling*: „The New Tenant", *The Guardian,* 28 feb.2004)

„Este fascinant cum monomaniacul locatar dirijează cei doi cărători pe muzica de Verdi să așeze mobila și obiectele exact în locurile indicate de el. Se regăsesc în spectacol multe referințe la mari artiști plastici ai secolului XX: meloanele lui Magritte, caii și ceasurile lui Dali, interioarele luminoase ale lui Hopper, metaforica mașină de cusut a lui Kienholtz, sculpturile demonice ale lui Tinguely [...]

Pălăriile (meloanele) jos în fața actorilor și tehnicienilor de la Northern Stage, care au creat o producție memorabilă.

L-am zărit în timpul spectacolului pe regizorul invitat, Gábor Tompa, luând notițe cu un aer îngrijorat. Nu are de ce să-și facă griji: a făcut dreptate pieselor absurde ale lui Eugene Ionesco. Românul care urmează să monteze alte două piese de același autor la Newcastle Playhouse, se arată, cu *Noul locatar*, un serios candidat pentru Producția Anului 2004."

***(Zoé Robinson*:** „Chaos, clutter and Ionesco", *The Journal,* 28 feb. 2004)

„Cum spațiul se umple de mobilă și obiecte, de la cai de lemn la pomișor de Crăciun, toate împachetate în folii stranii, transparente, absurdul devine din ce în ce mai incomod, până la înspăimântător.

Fiecare actor este excelent, aducând o interpretare unică și fizicalitate distinctă rolului, nelăsându-se dominați de bizarul care-i înconjoară.

Atrăgător și inexplicabil, acest spectacol este o experiență teatrală unică pe care o recomand cu toata convingerea."

(*Alison Carr*: „Wonderfully baffling theatre piece", *Evening Chronicle,* 26 feb. 2004)

„Tompa relevă în spectacolul său esența ridicolă a ființei umane și, cu tot umorul spectacolului, ceea ce iese la iveală în final este sensul tragic."

***(David Gray*:** „Absolutely absurd", *North East Times, februarie 2004)*

„Ultima producție de la Northern Stage este o fascinantă re-exploatare a tradiției absurde și este amuzantă până în ultima ei clipă. Trupa valorifică gagurile vizuale și verbale sugerate de text până la ultimul strop. Gábor Tompa reușește să stabilească un echilibru sensibil între ritmic și static, conferind monotoniei centrale a piesei o atractivitate inexplicabilă."

(***Sam Summers***: „Absurd gag-fest is here to stay",
Metro North East, 27 feb. 2004)

Tache, Ianke și Cadâr la Toronto

Nevoia proprie de exprimare pe tărâm artistic, alături de necesitatea conectării comunității române din Toronto la cultura de acasă, au pregătit și determinat nașterea Teatrului ARS NOVA. O echipă de amatori, cu o conducere artistică profesionistă și animată de tentația unor proiecte teatrale ambițioase, au făcut ca, în primăvara anului 2002, să înceapă repetițiile *(n. red.:* în condiții precare, trupa fiind tolerată în spațiul unei case de cultură aparținând altei naționalități...) și, în 2003, să se producă cea dintâi ieșire în public: spectacolul *O noapte furtunoasă* – după ce s-a încercat o primă „cunoștință" cu personaje caragialiene prin montarea unui colaj de „momente și schițe". În primăvara lui 2003, s-a izbutit un însemnat pas înainte din punct de vedere organizatoric: Compania ARS NOVA a fost înregistrată oficial ca societate non-profit, având drept principal obiectiv promovarea valorilor culturale românești. Timpul nostru liber (puțin, foarte puțin în Canada!) l-am consacrat nu numai repetițiilor, ci și rezolvării tuturor celorlalte probleme – începând cu confecționarea costumelor și a decorurilor, continuând cu contactarea sponsorilor și terminând cu activitatea de impresariat. O contribuție însemnată a avut-o sponsorul principal al Teatrului, dl. dr. Radu Elias DDS, dar și parohiile ortodoxe Ion Evanghelistul și Sfântul Georghe, precum și biserica greco-catolică Buna Vestire. Staff-ul Companiei româno-canadiene de teatru ARS NOVA arată astfel: președinte și director artistic, Amatto Checiulescu; manager executiv, Iuliana Cozma; manager de marketing, Dan Fâlfâie; director muzical, Lucian Fetilă; grafic master, Camelia Bogoi; trezorier, Adrian Olăroiu.

Sâmbătă, 21 februarie 2004, a avut loc, bucurându-se de mult succes, premiera piesei *Tache, Ianke și Cadâr.* În distribuție: Amatto Checiulescu *(Tache),* Lucian Fetilă *(Ianke),* Dan Fâlfâie *(Cadâr),* Iulia Fetilă *(Ana),* Andrei Zodian *(Ionel),* Camil Coajă *(Ilie),* Iuliana Cozma *(Baba Safta).*

Viitoarea premieră: *Chiriția în provincie.* Mulțumim Teatrului „Luceafărul" din Iași pentru ajutorul acordat în procurarea textelor. (**P.I.**)

CARTEA DE TEATRU

Adrian MIHALACHE

Acompaniatorul

Cartea *Ultimul sfert de secol teatral. O panoramă subiectivă* (Editura Paralela 45, 2003) îl arată pe George Banu mai puțin ca teoretician autoritar, cât ca acompaniator fidel. Ea stă mai aproape de *Teatrul memoriei*, cu consemnările sale conștiincioase, decât de îndrăzneala conceptuală din *Roșu și aur* sau din *Cortina ca fisură a lumii.*

În ultimul capitol, intitulat *O critică de acompaniament*, George Banu își explică demersul, având grijă să-l diferențieze de practica, ajunsă curentă, a „exercițiilor de admirație". „Să acompaniezi nu înseamnă nici să venerezi, nici să demitizezi; scopul principal e să faci să iasă în evidență, grație legăturii privilegiate cu protagonistul, «armonicele» vocii lui" (pag. 177). Textele sale, crede George Banu, departe de a fi „doar" critice, intră într-o relație de interacțiune cu spectacolele comentate, sporindu-le acestora impactul. Nu-l interesează să dea note, să spună ce e rău și ce e bine în ceea ce fac creatorii spectacolelor, ci să le îmbogățească acestora demersul printr-un discurs acompaniator, „o scriitură afirmativă, care caută să preia, să prelungească, să reliefeze ecoul celuilalt în sine însuși" (pag. 177). Nu-i de mirare că regizorii nu pot fi decât încântați de o asemenea atitudine și-l tratează, la rândul lor, cu simpatie, pe devotatul lor „tovarăș de drum". Aproape toate eseurile din carte sunt însoțite (acompaniate) de câte o fotografie, în care regizorul „protagonist" se înfățișează împreună cu scriitorul într-o postură care sugerează concordia, dacă nu chiar convenența.

Nimic important din ce s-a întâmplat în ultimul sfert de veac teatral nu pare a-l fi contrariat pe criticul român. De la Peter Brook la Peter Stein, de la Luca Ronconi la Silviu Purcărete, toți regizorii par a fi venit să împlinească așteptările lui George Banu. El nu respinge nimic, se arată empatic și cooperant, atât față de Jerzy Grotowski, cât și față de Aureliu Manea. Deosebirile stilistice, contradicțiile dintre demersurile regizorale nu-l tulbură pe scriitorul care se definește doar prin ce iubește, nu și prin ce respinge. Pe masa lui; „Racine se întâlnește cu Shakespeare"; în inima lui, Stendhal stă alături de Flaubert. Artiștii, aparținând unui *genus irritabile*, nu se agreează între ei. Criticul, imparțial, îi agreează pe toți. Poate de aceea se ferește să-i prezinte în relațiile și opozițiile lor, preferând să consacre fiecăruia câte un portret tușant. Tot astfel, oamenii de lume care frecventează celebrități au grijă să păstreze fiecare relație exclusivă, cunoscând pericolul de a reuni personalități accentuate, care nu suportă pe nimeni alături, deși îi acceptă pe toți dedesubt. Următoarea frază de efect constituie unica excepție de la regulă: „dacă Grotowski repetă neobosit cuvântul «vigilență», Brook cuvântul «just», iar Strehler cuvântul «uman», Chéreau face din cuvântul «violență» laitmotivul său" (pag. 97).

Nu toate portretele realizate de George Banu sunt la fel de expresive. Se simte când regizorul îl inspiră cu adevărat pe „acompaniator" și când nu. În primul caz, găsește formulări pregnante, care fac personajul mai interesant și mai viu, alteori se mulțumește să creioneze o imagine anodină. Despre Peter Brook, spune, printre altele, că nu ezită să integreze, pe scenă, așteptările publicului, ca și „accentele distincte ale modei" (pag. 28), deorece teatrul nu trebuie izolat de

„adevărul cotidian care se schimbă". Același regizor îi prilejuiește o meditație subtilă privind „cercul interpretării": „Așa cum Freud se hrănește din Oedip, tot astfel opera nu se va mai lăsa citită fără referire la Freud. [...] Shakespeare a alimentat proiectul brookian, iar acesta, la rândul său, a determinat abordarea textelor shakespeariene" (pag. 34). Despre Jerzy Grotowski spune că „e un Cézanne al teatrului, deoarece, asemenea pictorului, el și-a propus, faustian, să obțină *eternitatea clipei*" (pag. 42). Tot creația lui Grotowski îi dă ideea situării teatrului între arta elitară și cea comunitară, ca artă *minoritară* (pag. 41). Giorgio Strehler îl inspiră, ca unul pentru care „trecutul persistă, fără a deveni nici povară, nici paradis" (pag. 67). Ariane Mnouchkine îl face să se întrebe dacă excesul de teatralitate, care poate însemna abuz de lizibilitate, nu distruge cumva „prelungirile imaginare pe care le suscită toate marile texte" (pag. 87). Subtil este și eseul consacrat lui Antoine Vitéz, care spunea că cel mai frumos teatru din lume este școala și îi plăcea să-și uluiască elevii cu extravaganța. George Banu observă că „excentricitatea seduce întotdeauna, mai cu seamă atunci când cel care o cultivă ar trebui să fie un model de înțelepciune și de moderație" (pag. 90). Actul pedagogic poartă amprenta unui proiect teatral și se bazează pe „schimbul reciproc între erudiție și tinerețe" (pag. 93), rezultând că „îi înveți cel mai bine pe alții ceea ce cauți tu însuți să afli" (pag. 90). Autorul știe să fie și ironic, din când în când. Despre Luc Bondy scrie că „Molière îl sufocă, Marivaux îl eliberează, Mozart îl inspiră, Monteverdi îl crispează, iar de Shakespeare se teme" (pag. 122). Prin contrast, alți regizori îi stârnesc mai puțin imaginația. Astfel, despre Robert Wilson nici nu se obosește să scrie, preferând să-l caracterizeze prin citate.

Excepțional este eseul întitulat *Absența prezență* despre maestrul care, ca Gordon Craig sau Grotowski, se retrage din lume, nu din cauza insuccesului sau a dezamăgirilor, ci pentru a produce, în urma lui, un vid. Absentul este localizabil, căci „absența este o ieșire din timp și o fixare în spațiu". El acționează ca o contraputere, tocmai pentru că aceia care nu-l uită știu unde este. „Absența nu are forță decât dacă e însoțită de nemișcare. Discipolul se mișcă, maestrul nu" (pag. 47).

Delia Voicu a tradus cartea cu acribie, căutând să păstreze cât mai mult din strălucirea stilistică a originalului. A adăugat fiecărui capitol câte o prezentare bine informată a regizorului în cauză. A rezultat un volum elegant, consistent, util, care duce mai departe ideea lui Peter Brook că *„orice artă care este o simplă anexă a vieții, separabilă de ea, devine inutilă"*.

Antoaneta IORDACHE

Al Treilea Teatru, între geometrie și metaforă

În 1976, la Belgrad, în cadrul „Atelierului internațional de cercetare teatrală", Eugenio Barba lansa un „Manifest" esențial, menit să facă sinteza particularei, dar atât de bogatei sale călătorii prin limbajul denominativ al artei teatrale. Conceptul de *Teatrul al Treilea,* ivit atunci, reprezenta o abordare teoretică nouă, sau mai ales un drum inițiatic nou. După doar câțiva ani, în 1979, acel *altfel* de teatru descoperit de Barba își crea instituția pedagogică necesară – ISTA *(Școala Internațională de Antropologie Teatrală),* la Holstebro, în Danemarca. Nu se poate cuantifica influența ideilor lui Barba asupra spectacologiei ultimelor decenii.

De altminteri, până mai ieri, pentru peisajul românesc, terminologia și acțiunile de antropologie teatrală nu aveau reperele identitare clarificate. Vreau să spun, riscând o banalitate, că rostul publicării textelor fundamentale depășește unghiul biblioteconomic de percepție. În ton personal (cum se comportă, în pagină, deseori autorul cărții), recunosc să nu-mi fi imaginat discursul lui Eugenio Barba despre antropologia teatrală atât de accesibil oricărui tip de lector, fie el dinafara domeniului. Fapt este că – prin întâmplare –, și manifestul și atelierul belgrădean le-am „parcurs", strict în epocă. Volumul recent scos pe piață de *Unitext* vorbește din rama altui personaj decât dialecticianul din memoria mea.

Eugenio Barba – *O canoe de hârtie. Tratat de antropolologie teatrală."* Editura *Unitext,* Seria „Magister", 2003.

Câtă teorie, atâta metaforă în acest tratat. Pașii spre definiție sunt atenți la orice amănunt pe care-l poate livra temei de lucru a lui Barba teoria și practica teatrală, în larg cuprins. Maeștri, genuri, stiluri, metode, roluri, tradiții personale și colective alcătuiesc materia de studiu, itinerarul la capătul căruia se reliefează sensul căutat. *A face teatru înseamnă a practica o activitate în căutare de sens. Câteodată, linia cea mai scurtă dintre două puncte e un arabesc, dâra unei canoe în vâltoarea curenților/Curenții sunt materia în mișcare a nenumăratelor teatre și a actorilor lor, a experiențelor și a memoriei lor. Fragila canoe navighează în zigzag, dar conform unei metode.* Energia și valorile noi nu se pot elibera înainte ca întreaga realitate teatrală, cunoscută direct, sau prin lectură, să fi fost examinată. O pretențioasă și înaltă pedagogie susține anvergura ideilor. Sunt „aduși în sala" Teatrului Antropologic: Stanislavski, Meyerhold, Craig, Copeau, Brecht, Artaud, Decroux, desigur Grotowaki, mulți alți creatori de disciplină. Sunt străbătute experiențe occidentale și orientale, e disecată voluta expresivităților lor aparent separate. Dedesubtul fiecărui discurs „convocat" și al fiecărei realități „evidente", Barba sesizează „un nod de probleme neexplorate". Antropolgia teatrală (studiul comportamentului pre-expresiv) și tratatul de instrumente, deloc arid, e și cartea însemnărilor pentru sine însuși, ale lui Eugenio Barba e și specacolul unei biografii profesionale ieșite din comun. Geometria întrebărilor omului de teatru, agenda strictă a pedagogului, exercițiile obligatorii, tehnice, altfel zis întreg atelierul specializat ce se dezvăluie pentru a reînnoi arta scenică, alegațiile profesionistului creator de școală sunt, secvențial, oglindite în paragrafe cu caracter poetic, încât definițiile din text capătă semnificații neașteptate.

Excepțională, seria „Magister" a Editurii *Unitext.* Înseriază, deja, volume importante, din biblioteca exemplară a teatrului: Ion Cojar – *O petică a artei actorului,* Peter Brook – *Spațiul gol,* Jerzy Grotowski – *Spre un teatru sărac,* Adolphe Appia – *Opera de artă vie...*

Ion PARHON

I-ar fi plăcut și lui Dan Micu !

Seară de teatru la Râmnicu Vâlcea. Mai precis, pe scena Teatrului „Anton Pann", ce zic, pe scena Casei de cultură a sindicatelor, unde mica și inimoasa trupă născută din frumoasa nebunie a regretatului Goange Marinescu este doar o biată „chiriașă", nădăjduind acum, cu regizorul Adrian Roman la timonă, să

beneficieze în viitor de un nou sediu, al cărui proiect a fost deja aprobat printr-un concurs cu participarea unor valoroşi arhitecţi din ţară. Premiera cu piesa *Conul Leonida faţă cu reacţiunea,* în regia lui Adrian Roman, prefaţată de monologul *Politica zilii,* şi-a aflat în acea seară o emoţionantă „uvertură" prin lansarea cărţii Un destin spulberat – Dan Micu, editată de Fundaţia „Camil Petrescu" şi revista „Teatrul azi". Nici vremea rea, nici vremurile electorale, bicisnice, nici infernalul „marş social", populat de manelismul de tot felul ori de grija zilei de mâine, n-au putut să atragă, desigur, prea mulţi inşi la întâlnirea dedicată memoriei marelui om de teatru, care şi-a încheiat aici, la „Anton Pann", şi viaţa şi creaţia.

Există în istoria artei spectacolului din ţara noastră regizori care au făurit adevărate monumente în Pantheonul Thaliei. Există, însă, şi artişti care, mai înainte de toate, au însemnat ei înşişi un fascinant spectacol. Dan Micu aparţine ambelor categorii atât de rare de oameni de teatru, iar cartea Doinei Papp, prezentă la manifestare, evidenţiază cu emoţie, cu limpezime, cu pertinente judecăţi de valoare acest lucru. Sunt trecute în revistă, pas cu pas, clipele de viaţă şi de creaţie, succesele lui Dan Micu, edificatoare pentru cartea de vizită a teatrelor în care a lucrat, de la spectacolele cu *Speranţa nu moare în zori,* de Romulus Guga, *Prinţesa Turandot*, de Carlo Gozzi, *Tartuffe*, de Molière sau *Piticul în grădina de vară*, de D.R Popescu, la Teatrul de Stat (azi Teatrul Naţional), din Târgu Mureş, *Răceala*, de Marin Sorescu, la „Bulandra", *Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă*, de Horia Lovinescu, *Noi, subsemnaţii*, de Alexandr Ghelman, dar, mai ales, *Karamazovii*, de Horia Lovinescu, după Dostoievski, *Într-o dimineaţă* şi *Trăsura la scară*, de Mihai Ispirescu, *O noapte furtunoasă*, de I. L. Caragiale, şi *Cum vă place*, de W. Shakespeare, la „Nottara", ori *Mandragora* sau *O scrisoare pierdută*, realizate în Ungaria şi Finlanda, şi până la *Lăpuşneanul*, după C. Negruzzi, la Teatrul Popular din Râmnicu Vâlcea, spectacol viu apreciat şi la Festivalul internaţional al teatrelor balcanice, de la Corint (Grecia), apoi *În spatele frontului*, după *Peripeţiile bravului soldat Švejk*, de Hašek, şi *Le petit piaf*, inspirat de *Micul prinţ*, de Antoine de Saint-Exupery, la tânărul Teatru „Anton Pann", cel fără de sediu, dar nu şi fără prieteni, care s-au numit Silviu Purcărete, Alexandru Dabija, Paul Chiribuţă, Tudor Popescu, Victor Parhon ş.a.

Apărută în „Galeria teatrului românesc", cartea a fost prezentată aici de criticul şi editorul Florica Ichim şi de autoare, Doina Papp, amândouă emoţionate de a vorbi despre Dan Micu în spaţiul binecuvântat de frământările şi de visurile marelui regizor, trăite aici până acum cinci ani, când, într-o tristă zi de martie, „Micu' prinţ", cum îl alintau admiratorii, avea să pornească spre tărâmuri fără margini, mai apropiate sufletului său plin de generozitate şi de candoare, calităţi tot mai rare în lumea ce o lăsa în urma lui. Momente fierbinţi au fost prilejuite de mărturiile unor buni colaboratori şi prieteni ai regizorului, actorul Cristian Alexandrescu, unul dintre „veteranii trupei", şi Nicu Jivan, memorabilul interpret al rolului titular din *Lăpuşneanul*, inginer şi om de suflet, mereu aproape, la bine şi la greu, de viaţa acestui colectiv teatral atât de încercat de nevoi şi de incertitudini. La această omagială întâlnire cu cartea închinată marelui artist, denumită de Nicu Jivan ea însăşi „un monument" binemeritat de Dan Micu, nu au fost rostite cuvinte fără acoperire, fără adevăr şi fără pudoare, nu s-au auzit panegirice deşănţate ori lamentări şi suspine înşelătoare. Simplitate, preţuire sinceră, sobrietate şi gratitudine postumă. Amănunt bogat în semnificaţii : deşi numărul celor prezenţi nu prevestea acest lucru, stocul de cărţi puse în vânzare la standul amenajat în foaier s-a epuizat doar în cinci minute. Încă o dovadă că nimeni nu venise acolo din întâmplare, ci datorită unui impuls lăuntric ivit din respectul pentru marele artist

dispărut şi din dragoste de teatru. N-au fost de faţă, însă, nici edilii oraşului, nici reprezentanţii forurilor culturale diriguitoare. De liderii locali ai partidelor, ce să mai zic ?! Cred că totul a fost aşa cum i-ar fi plăcut şi lui Dan Micu, acela care ne-o spune în carte: *Nu am crezut şi nu cred decât în partidul de suflet al lui Caragiale.* Nimic mai nimerit, deci, decât această lansare de carte, înainte de întâlnirea cu *Conul Leonida* şi *Efimiţa,* în timp ce în jurul nostru, pe deasupra capetelor, plutea parcă şi ne veghea cu aripi de înger chiar spiritul lui Dan Micu...

Mărturia unui destin exemplar

Din nou în „Galeria teatrului românesc", o carte editată de Fundaţia culturală „Camil Petrescu" şi revista „Teatrul azi", sub semnătura criticului Constantin Paraschivescu, dedicată de această dată minunatei actriţe Virginia Itta Marcu, de patru decenii aflată în slujba scenei braşovene, pe care a înnobilat-o şi domnia-sa prin „puterea şi adevărul" artei sale. Interviuri, fragmente de cronici, judecăţi de valoare, mărturisiri emoţionante şi fotografii dezvăluite cu forţa argumentelor peremptorii se împletesc într-un discurs greu de adânci semnificaţii pentru această mare actriţă şi pentru lecţia de credinţă inflexibilă în teatru, care i-a conferit o pilduitoare invulnerabilitate în faţa examenelor vieţii. De la fermecătoarea „Sânziană", cu care a păşit pe scena Teatrului „Sică Alexandrescu" din Braşov, înarmată cu nepreţuitele învăţături din facultate, primite de la maestrul Finţi, şi până la nenumăratele şi neuitatele sale roluri din dramaturgia naţională şi universală, împlinite alături de colegii de drum spre celebritate, ca Mircea Andreescu, Costache Babii, Dan Săndulescu şi mulţi alţii, avem imaginea unei cariere edificatoare pentru şcoala românească de teatru. Ce legături misterioase şi numai de Dumnezeu ştiute s-or fi ţesut, însă, între „geologia minieră", facultate urmată înainte de Institutul de teatru, cu incitanta ei adulmecare a teluricului, pe de-o parte, şi bucuria curajoasă a saltului cu paraşuta din înălţimile văzduhului, pentru care a şi primit „certificatul de paraşutist sportiv", şi cum s-au îngemănat aceste „chemări" în personalitatea unei feminităţi „măritate" cu teatrul şi numai cu teatrul, nu putem cunoaşte. Dar cartea ne deschide numeroase şi seducătoare „ferestre" către talentul excepţional şi regala modestie, către forţa morală ieşită din comun a actriţei care „îşi ajunge sieşi", culegându-şi bucuria din aplauzele publicului ei drag, bucurie care a făcut-o să rămână credincioasă lui Dumnezeu, teatrului şi oraşului de la poalele Tâmpei.

Lansarea noii apariţii editoriale a însemnat ea însăşi un spectacol tulburător. La doar câteva ore după ce a ieşit de sub tipar, însoţind grupul de critici porniţi cu autobuzul spre Braşov, la premiera cu *Angajare de clovn,* de Matei Vişniec, în regia lui Claudiu Goga, cartea cu titlul *Patima pentru teatru sau Virginia Itta Marcu,* s-a ivit chiar la sfârşitul spectacolului, pe acea mică scenă a celor „trei clovni", interpretaţi magistral de doamna Virginia Itta Marcu, Costache Babii şi Mircea Andreescu, trei „galactici" ai vieţii teatrale braşovene, în prezenţa autorului şi a editoarei, Florica Ichim, a publicului care a ovaţionat-o pe interpretă, ca şi pe admirabilii ei parteneri, ovaţionând totodată însuşi faptul că anii dăruiţi de marea artistă Thaliei au devenit ... operă.

Info UNITER

1. CAMPANIA NAȚIONALĂ „ARTIȘTII PENTRU ARTIȘTI"

În anul 2004, Campania Națională „Artiștii pentru artiști" a debutat cu spectacolul **„Lumea-ntreagă e o scenă, iar oamenii sunt doar actori"**, organizat de UNITER și FUNDAȚIA RAȚIU, care a avut loc la Ateneul Român, duminică, 28 martie 2004, cu participarea unor vedete ale scenei românești, în semn de reverență pentru mai vârstnicii lor colegi.

Au participat: Valeria Seciu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Marin Moraru, Nicolae Licareț, Alexandru Andrieș, Mariana Mihuț, Victor Rebengiuc, Maia Morgenstern, Emilia Popescu, Ionuț Ștefănescu, Simona Șomăcescu, compania Passe-Partout condusă de Dan Puric, Remus Azoiței, Ion Caramitru.

Spectacolul a fost transmis în direct pe canalul TVR Cultural.

Campania Națională „Artiștii pentru artiști", parte componentă a Programului „Casa Artistului", a fost inițiată în anul 2002 cu scopul sensibilizării opiniei publice în vederea strângerii de fonduri pentru artiștii vârstnici cu probleme de existență din toată țara.

Componenta solidarității teatrale este asigurată prin participarea instituțiilor de profil din România care programează un spectacol din repertoriu, iar sumele încasate din vânzarea de bilete sunt donate în contul Fondului de Solidaritate Teatrală. De asemenea, un element important al solidarității teatrale este și spectacolul prezentat de UNITER în cadrul Campaniei.

Pentru realizarea Campaniei din acest an, un număr de 50 instituții teatrale din România și-au exprimat opțiunea de a continua colaborarea cu UNITER, dar noile reglementări legale, precum și monitorizarea UNITER impun ca reprezentațiile instituțiilor teatrale să aibă loc în perioada următoare.

2. GALA PREMIILOR UNITER

Eveniment organizat de UNITER și Societatea Română de Televiziune

Spectacolul Galei a fost transmis în direct pe canalul ROMÂNIA 1 din Sala Mare a Teatrului Național „I.L. Caragiale"; luni, 5 aprilie 2004, ora 20.00, precum și pe internet la adresa www.uniter.ro

Sponsor MECENA 2004: Unirea Shopping Center

Sponsor principal: Romtelecom

Sponsori: Banca Comercială Română, Rompetrol, Omniasig, Fundația Anonimul, Sun Shine Beauty Center, Banca Română de Dezvoltare, Artweb Design, RDS, Net Consulting, Vizual Graph, Audio Video System, *Adevărul*, Primera Company, Hotel Majestic, Stage Expert.

Spectacol realizat cu sprijinul Primăriei Municipiului București, ARCUB, Levintza, Teatrului Național București, Minolta, Institutul Cervantes.

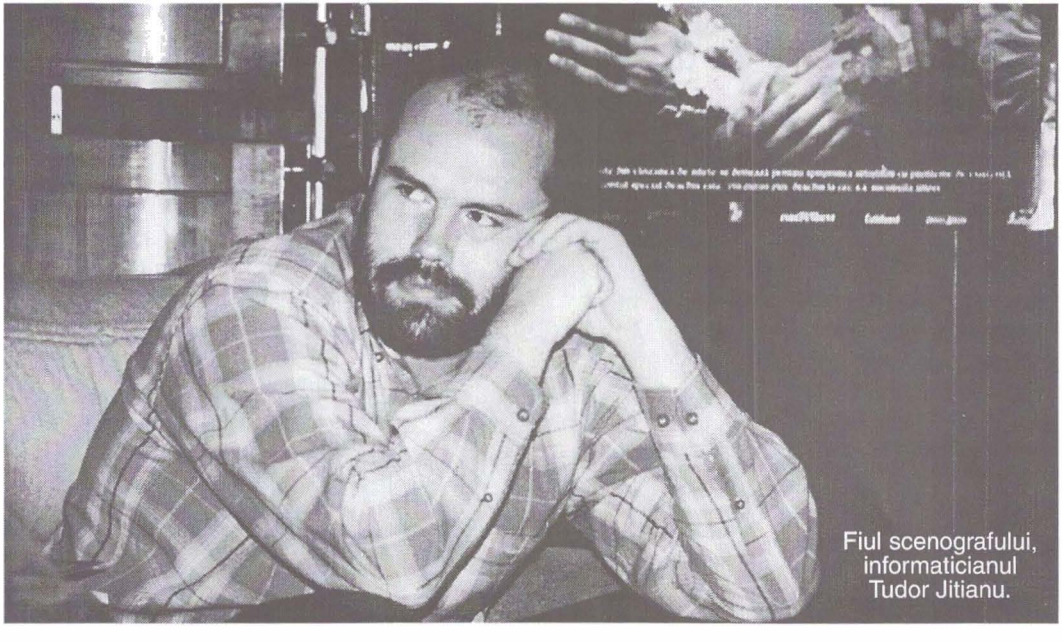
Parteneri media: Societatea Română de Radiodifuziune, *România Liberă*, *Ziua*, *Academia Cațavencu*, *Observator Cultural*, *Cotidianul*, *Cronica Română*, *Adevărul Literar și Artistic*, *Independent*, B-24-Fun, Port.ro, Invest România, Europa FM.

Finanțatorul Concursului „Cea mai bună piesă românească a anului": Fundația Principesa Margareta a României

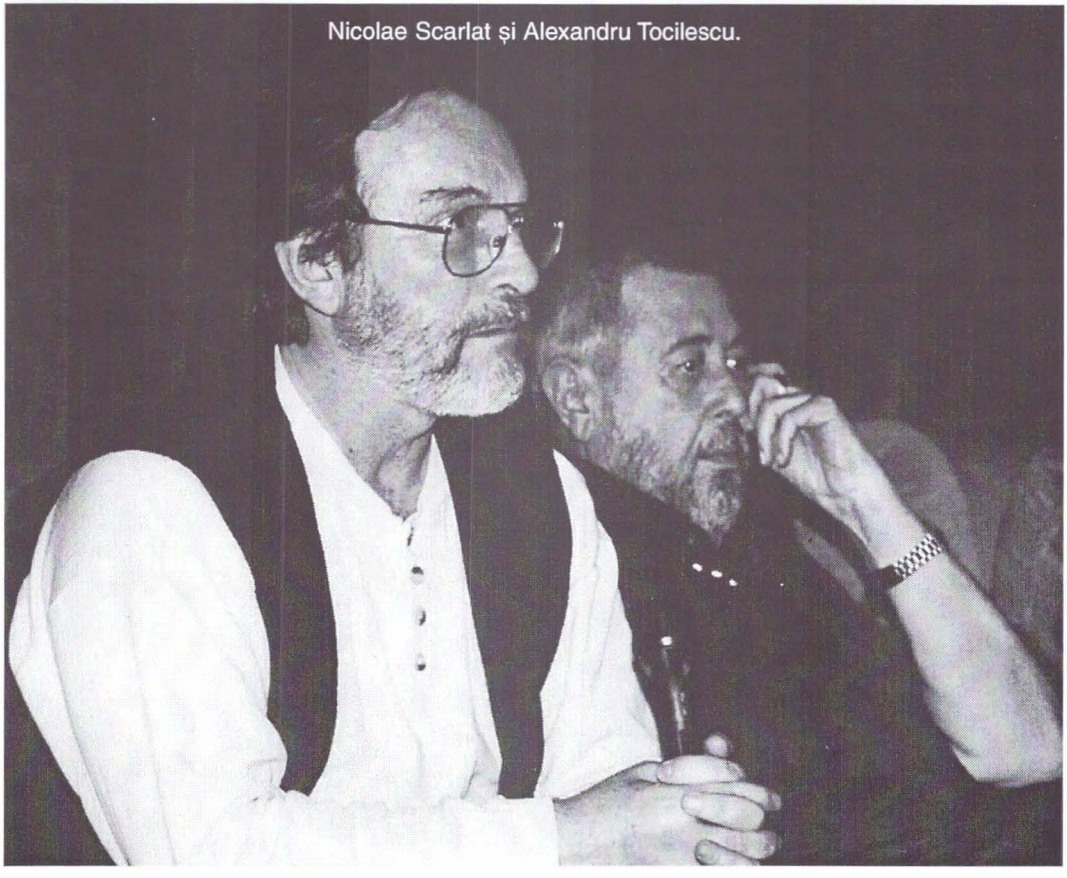
3. EVOCĂRI

Marți, 16 martie, în sala de protocol a UNITER a avut loc evocarea scenografului Dan Jitianu, o personalitate proeminentă a artei spectacolului românesc. În prezența unor importanți oameni de cultură și teatru, evocarea a debutat cu o proiecție video din spectacolul *Antigona* (prezentat la Epidaur) și a continuat cu intervențiile domnilor Ion Caramitru, Alexandru Tocilescu, Ion Cazaban, Ion Truică, Ion Cojar, Nicolae Scarlat, colegi de școală, prieteni ș.a.

Ion Truică, Jean Cazaban și Alexandru Tocilescu.



Fiul scenografului, informaticianul Tudor Jitianu.


Nicolae Scarlat și Alexandru Tocilescu.

4. SALOANELE UNITER

Conform tradiției, întâlnirile „Saloanelor" au loc lunar, în fiecare zi de luni din ultima săptămână a lunii în sala de protocol a UNITER.

Tema întâlnirii din luna aprilie: „Cervantes și teatrul românesc "

Tema întâlnirii din luna mai: festivalurile de teatru.

5. VOCI ȘI SPECTACOLE MEMORABILE

În cadrul programului, finanțat de Ministerul Culturii și Cultelor prin Fondul Cultural Național și organizat împreună cu Societatea Română de Radiodifuziune, au fost înregistrate următoarele titluri:

Craii de Curtea Veche de Mateiu Caragiale, producție a Teatrului Nottara, cu Alexandru Repan

Celălalt Cioran, producție a Teatrului Național București, atelier-lectură condus de George Banu și Radu Penciulescu, cu: Ovidiu Iuliu Moldovan, Silviu Biriș, Oana Vânătoru, Liviu Lucaci și pianista Mihaela Vâlcea

Nepotul lui Rameau de Denis Diderot, producție a Teatrului Bulandra, regia: David Esrig, cu Marin Moraru și Gheorghe Dinică.

În lunile aprilie și mai va avea loc multiplicarea CD-urilor, distribuția gratuită în instituțiile teatrale, precum și lansarea acestora și a întregului program.

CALENDAR TEATRAL

APRILIE

5 aprilie – În urmă cu 75 de ani, Teatrul Național din București prezenta în premieră poemul dramatic ***Meșterul Manole*** de Lucian Blaga, în regia lui Soare Z. Soare. Ca și celelalte piese ale scriitorului jucate în epocă, spectacolul cunoaște mai degrabă un succes de stimă, deși sunt admirate virtuțile plastice și armonioasa orchestrare a ansamblului actoricesc. Dimensiunea filosofică și lirismul intens care impregnează dramaturgia blagiană nu-și găsiseră încă o tălmăcire scenică pe măsură.

9 aprilie – 110 ani de la nașterea lui **Camil Petrescu** (m. 14 mai 1957): un prilej de amintire dar și de reflecție asupra cauzelor care au făcut ca opera celui mai important dramaturg al perioadei interbelice (alături de Blaga) să nu constituie nici până astăzi, cu puține excepții, obiectul unor exegeze scenice de egală valoare.

11 aprilie – 60 de ani de la moartea lui **Ion Minulescu** (n. 7 ianuarie 1881). Popularul poet simbolist a cochetat și cu teatrul, piesele lui fiind jucate cu un anumit succes în anii ´20. Lirice și fanteziste, texte ca *Pleacă berzele, Manechinul sentimental, Allegro, ma non troppo, Amantul anonim* ș.a. trădează efortul de a intelectualiza și de a „pirandelliza" schemele obișnuite ale piesei de salon.

12 aprilie – 90 de ani de la nașterea scenografei Elena Pătrășcanu-Veakis (m. 5 mai 1985).

17 aprilie – 40 de ani de la moartea lui **George Vraca** (n. 26 noiembrie 1896), un nume de rezonanță aproape legendară în teatrul românesc. Dacă i s-a reproșat uneori retorismul, Vraca rămâne totuși prototipul artistului care a știut să îmbine strălucit stilul romantic cu exigențele sensibilității moderne. Joacă din 1919 la Naționalul bucureștean, unde va deveni ulterior societar. Chipul de o frumusețe virilă, ținuta armonioasă, dicția impecabilă, forța penetrantă a artei sale interpretative îl califică pentru roluri din marele repertoriu tragic, cu toate că a obținut egal succes în piesele de salon (Bernstein, Bataille, Porto-Riche), în comedie (Profesorul Higgins din *Pygmalion* de Shaw) sau în drama realistă (Vaska Pepel în *Azilul de noapte*). A impresionat puternic în partituri shakespeariene: Romeo, Hamlet, Richard III. Un veritabil tur de forță îl realizează în spectacolul cu piesa *Din jale se întrupează Electra* de O'Neill (1943), unde regizorul Ion Șahighian îl distribuie în trei roluri (Ezra Mannon, Brant și Orin). Începând cu 1925, Vraca a lucrat sporadic și în cinematografie, dar, cu excepția filmului *Tudor* (1962), este vorba de producții modeste, care nu-i pun în valoare potențialul creator.

21 aprilie – 80 de ani de la moartea **Eleonorei Duse** (n. 3 octombrie 1858). Tragediană de forță și sensibilitate, ducând pe culmi stilul interpretativ verist, actrița s-a afirmat în 1878, în Italia, cu rolul titular din *Thérèse Raquin* de Zola. Mai târziu, a întreprins cu propria-i companie numeroase turnee în Europa și America, iar arta sa a generat o puternică impresie în rândul oamenilor de teatru și al publicului. Eleonora Duse a excelat ca interpretă a partiturilor ibseniene (Ellida din *Femeia mării*, Rebecca West din *Rosmersholm*, Hedda Gabler), știind totodată să confere o intensă trăire emoțională eroinelor lui Sardou sau Dumas-fiul. Povestea de dragoste cu Gabriele D'Annunzio l-a inspirat pe scriitor, care a compus pentru Duse mai multe drame, între care *Gioconda, Orașul mort, Francesca da Rimini.*

29 aprilie – Maestrul **Ion Lucian** împlinește 80 de ani, dintre care 64 au fost consacrați unei fecunde cariere artistice, de actor, dramaturg, regizor, animator, poet. Îl caracterizează harul comic, ironia subtilă, dar și o ingenuitate a spiritului

pentru care l-au îndrăgit nu doar adulții, ci și publicul cel mai tânăr. Debutează în 1940, activând în primii ani la Naționalul bucureștean, la Teatrul de Operetă, la Municipal și la Studioul actorului de film „C. I. Nottara", pentru ca mai târziu să intre în trupa Teatrului de Comedie. S-a implicat cu dragoste în activitatea Teatrului „Ion Creangă" (pe care l-a și condus între 1964–1972), participând cu trupa la festivaluri internaționale și organizând turnee de răsunet pe mai multe meridiane, din SUA până în arhipelagul nipon. De altfel, a scris piese pentru copii, pline de vioiciune și umor, lucrând în acest domeniu și ca regizor, în țară și în străinătate. După 1990, la inițiativa și sub conducerea lui Ion Lucian, se înființează în București un nou teatru pentru copii și tineret: Excelsior. Din lunga listă a rolurilor interpretate cu har de artist, amintim: Frații Bullinger (rol dublu) în *Șvejk în al doilea război mondial*, Jean în *Rinocerii*, Cristinoiu în *Opinia publică*, Fairchild în *Dispariția lui Galy Gay*, Mosca în *Volpone*, Kulâghin în *Trei surori*, Președintele juriului în *12 oameni furioși*, Loubin în *Cinema* de J. Anouilh, Kubata în *Strigoi la Kitahama* de Kobo Abe, Pantalone în *Slugă la doi stăpâni*, la care se adaugă numeroase apariții în televiziune. În 2001, Senatul UNITER îi acordă Premiul pentru întreaga activitate.

Daniela GHEORGHE, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu"

MAI

3 mai – 10 ani de la moartea marelui actor **George Constantin** (n.3 mai 1933). A realizat creații memorabile în Voinițki, Lopahin din *Livada de vișini* de A.P. Cehov, Pietro Gralla din *Act venețian* de Camil Petrescu, Feodor Karamazov din *Frații Karamazov* după Dostoievski, eroul din monodrama *Iona* de M.Sorescu, Regele Lear, rolul titular din *Petru Rareș* și Tatăl din *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă,* ultimele două de Horia Lovinescu. George Constantin a fost apreciat de critică și de spectatori pentru calitatea specială de a da semnificație filosofică rolului și de a plasticiza ideea prin limbajul corporal. A fost o prezență unică prin dramatismul sobru al interpretării, alternat cu o extraordinară mobilitate a mimicii și gestului. Modulația plină de expresivitate a vocii și timbrul penetrant l-au distins între marii actori ai generației sale.

5 mai – 10 ani de la moartea ilustrului critic și teoretician de teatru **Bernard Dort** (n.29 septembrie 1922), autor al unor fine eseuri privind arta teatrală.

25 mai – 85 de ani de la moartea actorului **Ion Anestin** (n.24 ianuarie 1847).Ion Anestin și-a început cariera de timpuriu. Crescut în teatru, joacă de la 12 ani roluri de copii, în trupa lui M. Millo. A activat alături de actori de frunte ai scenei românești, care l-au prețuit: Matei Millo, Mihail Pascaly. Interpretează un repertoriu compus mai ales din comedii și vodeviluri, dar și din piese ale autorilor români (Hasdeu, Alecsandri, Caragiale). Întreprinde numeroase turnee cu teatrele din Iași, București și Craiova. A interpretat pe Celestine din *Mam'zelle Nitouche,* Pomponet din *Fata mamei Angot,* Polonius din *Hamlet*, abatele din *Amorul veghează,* dar și Sbierea din *Răzvan și Vidra,* Postum din *Fântâna Blanduziei,* Conul Leonida, Cetățeanul turmentat, Agamiță Dandanache. Cei 50 de ani de activitate l-au făcut popular în toată țara.

Corina GUGU, Institutul de Istoria Artei „G.Oprescu"

Teatrul „Sică Alexandrescu" din Braşov se recomandă

Teatrul din oraşul de sub Tâmpa a luat fiinţă în 1946, sub denumirea de Teatrul Poporului. De atunci şi până acum, titulatura acestei instituţii a mai suportat încă trei modificări: Teatru de Stat (1949), apoi Teatru Dramatic (1967), pentru ca, din 1995, să poarte numele marelui regizor şi mentor, Sică Alexandrescu.

Teatrul „Sică Alexandrescu", prin excelenţă un teatru de repertoriu, îşi desfăşoară activitatea într-un edificiu modern (inaugurat în 1959), ce are la dispoziţie două săli: *Sala Mare*, cu 800 de locuri, şi *Sala Studio* (inaugurată în 1982), cu o capacitate variabilă, între 40 şi 60 de locuri, iar finanţator este municipalitatea.

Trupa de astăzi a teatrului, cuprinde nume consacrate ale artei interpretative ca: Virginia Itta Marcu, Mircea Andreescu, Costache Babii, Viorica Geantă Chelbea, Gabriel Săndulescu, Dan Săndulescu, Mihai Bica ş.a. Lor li s-au alăturat tineri valoroşi şi de perspectivă, care prin spectacolele braşovene au ajuns deja să fie cunoscuţi şi nominalizaţi pentru diverse premii. Ei sunt: Bianca Zurovski, Iulia Popescu, Marius Cordoş, Vlad Jipa, Marius Cisar, Demis Muraru.

*

În cei 58 ani de activitate, au prins viaţă aici peste 350 de premiere, o panoramare aproape completă a istoriei dramaturgiei universale şi româneşti. S-au montat spectacole după: Goldoni, Schiller, Cehov, Shakespeare, Ostrovski, Shaw, Calderon de la Barca, Ibsen, Scribe, Labiche, Lope de Vega, Molière, Marivaux, O'Neill, Tennessee Williams, Arthur Miller, Jean Cocteau, Slavomir Mrožek, Edward Albee, Dario Fo, Bulgakov, Vaclav Havel, Dusan Kovačevič, Jean Claude Carrière, Jean Anouilh, precum şi: Caragiale, Alecsandri, Delavrancea, Mihail Sebastian, George Ciprian, V.I. Popa, Tudor Muşatescu, Alexandru Kiriţescu, Paul Everac, Marin Sorescu, Theodor Mazilu.

În prezent, în repertoriul curent al teatrului sunt 12 spectacole, realizate atât pe texte din marea dramaturgie cât şi cele mai noi succese ale momentului. Se joacă: *Domnişoara Julia* de Strindberg, regia Kincses Elmer; *Moartea unui comis-voiajor* de Arthur Miller, regia Dominic Dembinski; *Amadeus* de Peter Shäffer, regia Kincses Elemer; *Blestemul lui Mercuţio* de Grigori Gorin, regia Claudiu Goga; *Operele complete ale lui WLM ŞXPR* de A. Long, D.Singer, J. Borgeson, regia Petre Bokor. Varietatea se manifestă nu numai în zona dramaturgiei, ci şi în cea a genurilor, pe scena braşoveană musicalul *Music-hall-ul Naţional*, realizat de Felicia Dalu, având un mare succes. Teatrul „Sică Alexandrescu" a realizat şi o coproducţie cu Teatrul „Nottara": *Variaţiuni enigmatice* de Eric Emmanuel Schmitt, regia Claudiu Goga, oferind astfel publicului său posibilitatea de a admira arta interpretativă a doi mari actori ai scenei bucureştene: Mircea Diaconu şi Alexandru Repan. De asemenea, unul dintre succesele unei debutante în ale regiei, Alexandra Badea, spectacol realizat la Studioul de Teatru Casandra *(Lebensraum. Spaţiu vital* de Israel Horovitz) a fost preluat de către teatrul braşovean.

Premierele acestui an au însemnat reîntîlnirea cu textele lui Caragiale: *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale, regia Mircea Cornişteanu, şi *Oratorii pisicilor turbate*, recitalul renumitului actor al scenei craiovene, Ilie Gheorghe (după texte inedite ale lui Caragiale, cu inserţii din discursurile politice ale

zilelor noastre), dar şi cu piesa lui Matei Vişniec, *Angajare de clovn*, regia Claudiu Goga. Până la sfârşitul stagiunii, încă trei spectacole vor prinde viaţă: *Visul unei nopţi de vară* de William Shakespeare, regia Dominic Dembinski; *Noaptea asasinilor* de José Triana, regia Marius Olteanu, şi *Aşteptându-l pe Godot* de Beckett, regia Alexandru Dabija.

*

De-a lungul timpului, teatrul braşovean a obţinut numeroase premii – colective şi individuale –, a adus la rampă premiere ce s-au constituit, nu de puţine ori, în evenimente, dovadă în acest sens stând nenumăratele participări la festivalurile de teatru din ţară. Stagiunea aceasta, Teatrul „Sică Alexandrescu" a fost invitat să participe la: Festivalul Naţional de Teatru „I.L. Caragiale", cu spectacolul *Blestemul lui Mercuţio*; la Festivalul de Teatru Clasic Arad, cu *Amadeus;* la Festivalul de Comedie Galaţi, cu *Dineu cu proşti*; la Festivalul de Teatru de la Piatra Neamţ şi la Festivalul de Dramaturgie Contemporană, pe care îl organizează, cu *Variaţiuni enigmatice.* Nu numai spectacolele au fost motiv de apreciere, dar şi creaţiile actoriceşti au fost încununate cu premii. Astfel, Costache Babii a obţinut *Premiul pentru cel mai bun actor,* la Festivalul de Comedie de la Galaţi, pentru rolul *François*; Mircea Diaconu a fost încununat cu acelaşi premiu la Festivalul de Teatru de la Piatra Neamţ, pentru rolul *Erik Larsen*, în timp ce Alexandru Repan a obţinut *Premiul pentru cel mai bun actor* atât la Festivalul de Teatru de la Piatra Neamţ, cât şi la Festivalul de Dramaturgie Contemporană de la Braşov, pentru interpretarea lui *Abel Znorko.* Până la încheierea acestui sezon teatral, spectacolele noastre vor mai participa la alte trei festivaluri din ţară: Festivalul Comedie Româneşti, aici fiind invitat recitalul lui Ilie Gheorghe, *Oratorii pisicilor turbate*, „Capul de ... Răţoi" – Gala Tânărului Regizor, cu spectacolul semnat de Claudiu Goga, după textul lui Matei Vişniec, *Angajare de clovn*, precum şi la Festivalul TOPFEST, Târgu Mureş.

*

Unul dintre proiectele importante ale teatrului, care face ca, în fiecare toamnă, Braşovul să devină pentru o săptămână un centru al teatrului românesc este **Festivalul de Dramaturgie Contemporană.** În 1978, regizorul Eugen Mercus, directorul de atunci al Teatrului Dramatic, a fondat, la sugestia regretatului critic de teatru Valentin Silvestru, un festival de teatru în oraşul de sub Tâmpa. Festivalul s-a desfăşurat la început, anual, (1978–1982), apoi din doi în doi ani (1984, 1986). Aceasta din urmă este prima ediţie care poartă titulatura: „Gală de Teatru Contemporan", punctând, astfel, un specific ce-i va aduce faima de mai târziu. După momentul '89, festivalul este reluat, după o absenţă de şapte ani, căpătând o nouă dimensiune, cea internaţională. Manifestarea a reprezentat şi reprezintă un cadru competiţional în care şi-au întrecut forţele creatoare nume sonore ale artei spectacolului, româneşti şi străine. S-au prezentat spectacole-eveniment, în montări şi viziuni regizorale sau creaţii actoriceşti excepţionale, încununate cu distincţii pentru cel mai bun spectacol, pentru regie, scenografie, pentru cel mai bun actor/actriţă.

Teatrul din Braşov vă aşteaptă la spectacolele sale!

Ilie GHEORGHE în recitalul *Oratorii pisicilor turbate* după texte inedite de I.L. Caragiale.

Gabriel COSTEA și Vlad JIPA
în *Blestemul lui Mercutio* de Grigori Gorin. Regia: Claudiu Goga.

Marius CORDOȘ și Iulia POPESCU
în *Blestemul lui Mercutio* de Grigori Gorin. Regia: Claudiu Goga.

Ligia STAN și Vlad JIPA
în *Domnișoara Julia* de Strindberg. Regia: Kincses Elemer.

Mircea ANDREESCU și Bianca ZUROVSKI
în *Blestemul lui Mercutio* de Grigori Gorin. Regia: Claudiu Goga.

Mihai BICA și Viorica GEANTĂ CHELBEA în *Dineu cu proști* de Francisc Veber. Regia: P. Șerban.

Bianca ZUROVSKI și Denis MURARU
în *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale. Regia: Mircea Cornișteanu.

Costache BABII și Mircea ANDREESCU
în *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale. Regia: Mircea Cornișteanu.

Ligia STAN și Vlad JIPA în *Domnișoara Julia* de A. Strindberg. Regia: Kincses Elemer.

Mircea ANDREESCU, Virginia Itta MARCU și Costache BABII
în *Angajare de clovn* de Matei Vișniec. Regia: Claudiu Goga.

Să nu vă lipsească din bibliotecă
GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC
din care au apărut:
***La vorbă cu* VLAD MUGUR**
(interviu de Florica Ichim)
***Ursit scenei:* MIHAI POPESCU**
de Margareta Andreescu
***El, vizionarul:* AURELIU MANEA**
***Un personaj tainic:* ELIZA PETRĂCHESCU**
de Mihaela Tonitza-Iordache
***Un cavaler fără iluzii:* PETRE SAVA BĂLEANU**
de Constantin Paraschivescu
***O viață în sute de roluri:* MARGARETA BACIU**
de Sorina Bălănescu
***Histrion de cursă lungă:* GHEORGHE DINICĂ**
de Constantin Paraschivescu
Cercul de aur de **MIHAI MĂNIUȚIU**
MARIOARA VOICULESCU – *Jurnal. Memorii*
DAN MICU – *Un destin spulberat* de Doina Papp
VASILE COSMA – *Actor sub zodia Shakespeare*
de Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu
***Conversație în șase acte cu* TOMPA GÁBOR**
(interviu de Florica Ichim)
***Patima pentru teatru sau* VIRGINIA ITTA MARCU**
de Constantin Paraschivescu

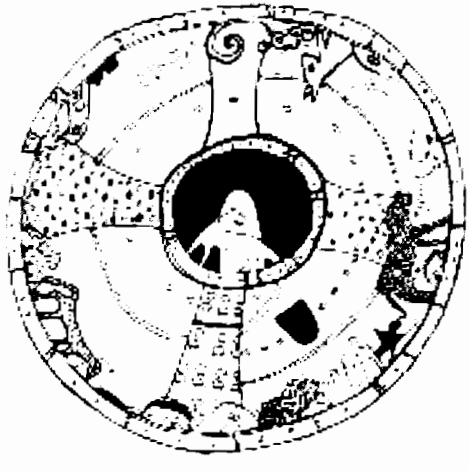
Volumele pot fi procurate în teatre, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, Librăria NOI ș.a., precum și la telefonul redacției (326 17 76). Costul unui abonament anual la revista **TEATRUL AZI** este de 300.000 lei, iar întregul set de 13 cărți poate fi procurat cu doar 1.300.000 lei. Așadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc și din lume, dacă vreți să sprijiniți apariția revistei **TEATRUL AZI,** puteți să vă abonați pentru anul 2004, la BRD – GSG, Sucursala Triumf, cont 667874160 sau la telefoanele: 326 17 76 (tel./fax) și 0722 455 954 – Florica ICHIM, sau 456 58 78 și 0723 345 032 – Oana BORȘ

VĂ MULȚUMIM!

IHAI MĂNIUȚIU

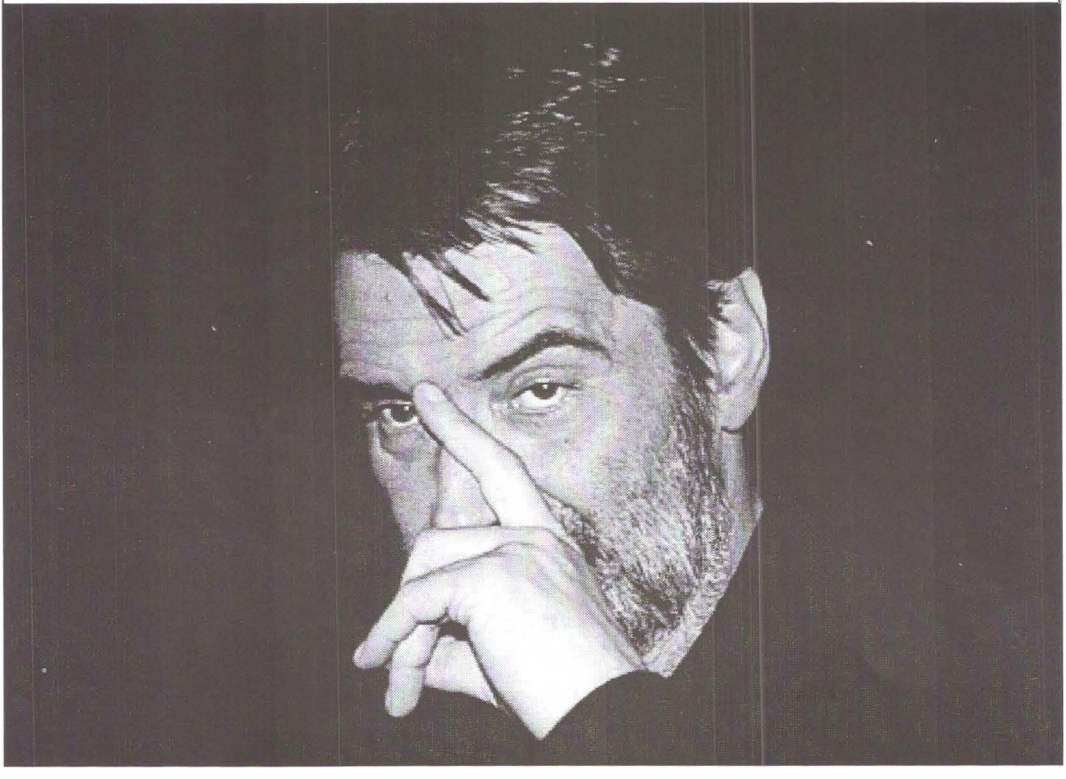
Cercul de aur

(eseuri teatrale)



Doina Papp

Un destin spulberat
DAN MICU



Conversație în șase acte cu

TOMPA GÁBOR

Constantin Paraschivescu

Patima pentru teatru
sau
VIRGINIA ITTA MARCU

SUMAR

1 Premiile Galei UNITER, ediția a XII-a

13 Restituiri
Hortensia Papadat-Bengescu
Ion Cazaban: *Hortensia Papadat-Bengescu – modele și exigențe teatrale;*
Hortensia Papadat-Bengescu: *Karlheinz Martin .*

19 Sărbători, Sărbătoriri
Ziua Mondială a Teatrului de Animație;
Ziua Mondială a Teatrului.

21 Prezentare
Andreea Dumitru: *Pippo Delbono, artistul rătăcitor.*

29 Interviu
Alexander Hausvater: *„Eu nu pot să separ arta de viață“* – interviu de Liviu Ornea.

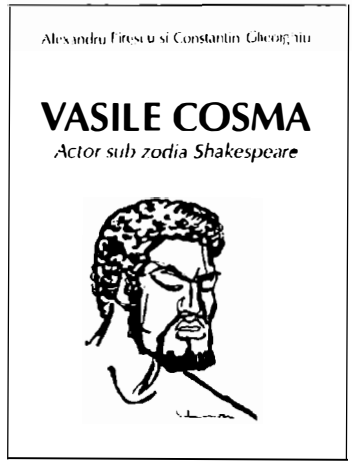
40 Cronică pe două voci
Adrian Mihalache și Liviu Ornea: *Direct din Amsterdam: Anneee Frank.*

45 Interviu
George Mihăiță: *„Pentru mine, funcția asta de director este un rol“* – interviu de Oana Borș.

49 Eveniment: „Electra“
Cristina Modreanu: *Lumea după Electra* (Gânduri în tren de la Oradea la București).
Ion Parhon: *Ritmul provocator de mister.*

57 Spectacole
Realism psihologic de Adrian Mihalache *(Audiția* de Grigori Gorin – Teatrul de Comedie);
Doi pe aceeași parte a balansoarului de Nicolae Prelipceanu *(Alex și Morris* de Michael Elkin – Teatrul Mic;
Toate hachițele, dar nici un secret de Irina Ionescu *(Alex și Morris* de Michael Elkin – Teatrul Mic);
Deschiderea ușilor închise de Nicolae Prelipceanu *(Angajare de clovn* de Matei Vișniec – Teatrul „Sică Alexandrescu“ Brașov);
Europroiect de Constantin Paraschivescu *(Térèse Raquin* de Émile Zola – Teatrul Național Craiova);

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"



Crimă ipotetică printre baloane de Constantin Paraschivescu *(Crima sângeroasă din stațiunea violetelor* de Dumitru Crudu – Teatrul Național Craiova);
Un musical la Buzău de Constantin Paraschivescu *(Godspell* după John Michael Trebelak – Teatrul „George Ciprian" Buzău);
Publicul este invitat să râdă de Elisabeta Pop *(Scaunele* de Eugen Ionescu – Teatrul Național Timișoara);
Omul de aur de Elisabeta Pop *(Omul de aur* de Jókai Mór – Trupa Szigligeti, Teatrul de Stat Oradea);
„Curat... Coane Leonido!" de Oana Borș *(Conu Leonida față cu reacțiunea* de I.L. Caragiale – Teatrul „Anton Pann", Râmnicu Vâlcea);
Woyzeck nu se hotărăște să moară de Andreea Dumitru *(Woyzeck* de Georg Büchner – Teatrul „Maria Filotti", Brăila);
Vulnerabilitatea sincerității de Adrian Palcu *(Domnișoara Julia* de A. Strindberg – Teatrul de Stat Arad);
Corintul, ora „marii crize" de Adrian Palcu *(Medeea* de Euripide – Teatrul Național Timișoara);
Mahalaua scufundată de Andreea Dumitru *(Domnișoara Nastasia* de G.M. Zamfirescu – Teatrul „Tony Bulandra", Târgoviște);
Egalitate, Dreptate, Libertate de Adrian Mihalache *(În largul mării* de Slawomir Mrożec – Studioul de Teatru Casandra);
Examenul de absolvire: câteva emoții din stal, câteva utopii... de Antoaneta Iordache *(Pescărușul* de A.P. Cehov și *Bădăranii* de Carlo Goldoni – Studioul de Teatru Casandra);

90 Opera
Fântâna... Comediei de Luminița Vartolomei *(Don Pasquale* de Gaetano Donizetti – Opera din Brașov);

92 Noi în lume
Eugen Ionescu – Tompa Gábor la New Castle; Tache, Ianke și Cadâr la Toronto.

95 Cartea de teatru
Adrian Mihalache: *Acompaniatorul (Ultimul sfert de secol teatral. O panoramare subiectivă* de George Banu);

Teatrul azi
Revistă de cultură teatrală
nr. 4–5/2004
Tel./Fax: 326 17 76
ichim@dial.kappa.ro
oanabors@hotmail.com

Redactor șef: FLORICA ICHIM

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:
Oana BORȘ
Viorica-Rozalia MATEI
Andreea DUMITRU
Ioana ANGHEL ICHIM
Irina IONESCU
Cătălina PANAITESCU
Corina HERGHELEGIU

ISSN 1220-4676

Antoaneta Iordache: *Al Treilea Teatru între geometrie şi metaforă (O canoe de hârtie. Tratat de antropologie teatrală* de Eugenio Barba);
Ion Parhon: *I-ar fi plăcut şi lui Dan Micu (Un destin spulberat – Dan Micu* de Doina Papp);
Ion Parhon: *Mărturia unui destin exemplar (Patima pentru teatru sau Virginia Itta Marcu* de Constantin Paraschivescu).

100 Info UNITER

103 Calendar teatral

105 Teatrul „Sică Alexandrescu" din Braşov se recomandă.

Cop. I: EMILIA POPESCU în *Marlene Dietrich* de Pam Gems.

Cop. II: ŞTEFAN IORDACHE în *Alex şi Morris* de Michael Elkin.

Cop. III: MIRCEA ANDREESCU în *Angajare de clovn* de Matei Vişniec.

Cop. IV: Scenograful HELMUT STÜRMER.

Revistă editată
de
FUNDAŢIA CULTURALĂ
„CAMIL PETRESCU"
şi UNITER

Tehnoredactare computerizată:
Daniel Leonard SAVU

Procesare imagini:
Carmen PETRESCU
Ciprian DUICĂ

TIPAR:
VIZUAL-GRAPH